CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MADRID
FEBRERO 1980

356

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Ciudad Universitaria
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

Subdirector

FELIX GRANDE

356

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 356 (FEBRERO 1980)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: Gabriel Miró en su juventud.

ARTE Y PENSAMIENTO

LA SITUACION LITERARIA DE GABRIEL MIRO

Muy lamentablemente corta fue la vida de Gabriel Miró: Alicante, 28 de julio 1879-Madrid, 27 de mayo 1930. Su primer libro es de 1901, *La mujer de Ojeda* (ensayo de novela), obra repudiada más tarde por el autor. El último, *Años y leguas*, es de 1928. Entre estas dos fechas: *Hilván de escenas* (1903), *Del vivir* (1904), *La novela de mi amigo* (1908), *Nómada* (1908); algunas novelas breves: *La palma rota, El hijo santo, Amores de Antón Hernando* (1909), *Las cerezas del cementerio* (1910), *Del huerto provinciano* (1912), *La señora, los suyos y los otros* (1912), que más tarde corrige y le cambia el título por *Los pies y los zapatos de Enriqueta, Los amigos, Los amantes y la muerte* (1915), *El abuelo del rey* (1915), *Dentro del cercano* (1916), *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-17), *Libro de Sigüenza* (1917), *El humo dormido* (1919), *En ángel, el molino, el caracol del faro* (1921), *Nuestro padre San Daniel* (1921), *Niño y grande* (1922), *El obispo leproso* (1926).

Gabriel Miró fue el más joven de los que luego representaron las figuras más destacadas del Modernismo-Generación del 98. Seis años le llevaba su paisano Azorín; tres, Antonio Machado. Su libro inicial es de 1901, cuando Azorín había ya publicado una serie de folletos de crítica literaria y social (1), *El alma castellana* (1900) y las memorias del *Diario de un enfermo* (1901). Su primera y gran novela, *La voluntad*, es de 1902. Antonio Machado no publicó *Soledades* hasta 1903. Pío Baroja (siete años mayor que Miró) se estrena en 1900 con un volumen de cuentos, *Vidas sombrías*, y con la novela *La casa de Aizgorri*. De 1901 es *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. He traído a cuenta estos autores y la cita de sus obras iniciales para evidenciar que Gabriel Miró fue uno más en ese momento de la nueva literatura, llámese modernista —que creo que

(1) Sobre la iniciación literaria de Azorín, véase Inman E. Fox, «Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz (Azorín): 1894-1904», en *Revista de Literatura* XXVIII, 1955, pp. 231-244. Rafael Ferreres, *Valencia en Azorín*, Valencia, 1968, José María Valverde, *Azorín*, Barcelona, 1971. Del mismo autor, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, Madrid, 1972.

es lo más cercano a la verdad—, llámese generación del 98, y no, como se le ha considerado, consecuencia de una o de la otra escuela, o de ambas a la vez. Las concomitancias que existen y las posibles influencias —nada notorias— ya es harina de otro costal.

Gabriel Miró es para Pedro Laín Entralgo un eslabón medianero entre la Generación del 98 y de la que le sigue:

> «La generación de españoles subsiguiente a la llamada del "98" está constituida por Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Azaña, Angel Herrera, Eduardo Marquina, Julio Rey Pastor... Gabriel Miró y Juan Ramón Jiménez son los eslabones medianeros entre la generación del 98 y esta otra, cuyo balbuceo se advierte entre 1905 y 1910» (2).

Respecto a Eduardo Marquina hay que hacer una salvedad: nacido el mismo año que Gabriel Miró, no como poeta dramático, sino como lírico, hay que vincularle al modernismo. El fue el primero, en colaboración con Luis de Zulueta, que tradujo, en 1896, el famoso *Art poétique*, de Verlaine, acompañado de unas palabras entusiastas e inteligentes sobre el inmenso poeta francés (3). Marquina había publicado antes de 1905 los siguientes títulos: *Jesús y el Diablo* (1899), *Odas* (1900), *Las vendimias* (1901), *Eglogas* (1902).

De manera contradictoria se manifiesta el valenciano universal Max Aub. Por una parte, le hace consecuencia del modernismo y de la Generación del 98. Por otra, lo considera un completo modernista:

> «De la unión del estilo personal de los integrantes de la generación del 98 y del modernismo surgirá un estilo híbrido que llevarán a la perfección José Ortega y Gasset, Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala» (4).
>
> «Es el representante más completo del modernismo, ya que su obra ofrece más unidad que cualquiera de las de sus contemporáneos. Y no sólo porque la descripción del paisaje es un elemento decisivo de esta escuela, sino porque su prosa, muy elaborada, engarza con maestría perfumes, colores, sabores, recuerdos bíblicos, aunando visiones pasadas o sensaciones presentes» (5).

Respecto a la primera afirmación de Max Aub cabe oponerle la objeción de que para que tal cosa ocurriera sería esencial una comunidad de estilo entre los componentes del 98, cosa que no sucede,

---

(2) *La generación del noventa y ocho*, Madrid, 1945, p. 42.
(3) Rafael Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid, 1975, pp. 57-58, 250.
(4) *Manual de Historia de la Literatura Española*. Madrid, 1974, p. 391.
(5) *Ibidem*, p. 490.

ya que cada uno de ellos muestra una manera de escribir muy personal y diferenciada, cuya identificación no presenta grandes dificultades. Cuando hay cierta y momentánea coincidencia entre ellos es porque se han pasado a la prosa y temas modernistas (6). Y en cuanto que es «el representante más completo del modernismo» hay razones poderosas, evidentes, de que Gabriel Miró no es un modernista puro, íntegro.

Algo arriesgadas son las afirmaciones de los ilustres hispanistas G. G. Brown y de Edmund L. King de que Miró no tuvo nada que ver con el temario e ideología de la generación del 98. Es el profesor Brown quien dice: «He contributed nothing to the literature of the Generation of 1898, and indeed his work up to the end of the first decade of the century is undistinguished» (7). Y del profesor King son estas opiniones: «El viaje a Castilla para Miró no significaba nada... Miró continuó simbólicamente viviendo en Alicante. Se quedó en la periferia del país, sin adentrarse en él. España ni le dolía, ni le era problema» (8).

En oposición a estos pareceres está el de Melchor Fernández Almagro, manifestado anteriormente:

> «Encierra *El libro de Sigüenza* una enorme cantidad de vida española; la que expresa en sus idas y venidas el muy "98" personaje; nos imaginamos a Sigüenza en plática fraterna con Pío Cid, Antonio Azorín y el barojiano Ossorio (9); a todos se les rompló el resorte de la acción. Resignado y soñador. Sigüenza se destaca, entre hidalgos, labriegos, clérigos, artesanos, muchachitas al balcón, sobre un fondo de inequívoca España» (10).

Pero es que aun antes de 1917, cuando se publicó *El libro de Sigüenza,* el novelista ya había anticipado esta actitud ideológica que, por otra parte, no es deuda ni exclusiva de los noventaiochistas. La situación histórica y social de España de finales del siglo pasado y comienzos del que vivimos había condicionado a todos los españoles y no sólo únicamente a los que pasan por ser de la Generación del 98. Ahí está como ejemplo representativo don Gaspar Núñez de Arce, como mostró Gerardo Diego (11) o un Rubén Darío,

(6) Sobre la influencia de Verlaine en Baroja, Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Benavente, véase mi trabajo citado en la nota 3.

(7) *Literary History of Spain. The Twentieth Century.* London, New York, 1972, p. 45. Existe traducción española.

(8) «Gabriel Miró y el mundo según es», en *Papeles de Son Armadans,* LXII, mayo 1961.

(9) Se refiere Fernández Almagro al personaje de la novela *Camino de perfección,* publicada en 1902.

(10) *En torno al 98. Política y literatura.* Madrid, 1948, pp. 136-37.

(11) «Los poetas de la generación del 98», en *Arbor,* diciembre 1948.

que en esto de participar entrañablemente con lo español era uno más y de los mejores (12).

Por último, termino con esta cita de Angel del Río para no hacer larga la serie de opiniones y pareceres que sitúan la obra mironiana o intentan situarla:

> «Juntos [Miró y Gómez de la Serna] representan la liquidación del 98 y del modernismo... El fondo humano, los personajes abúlicos, el pesimismo lírico de Miró, igual que los elementos más característicos de la arbitraria visión de la exorbitancia española de Gómez de la Serna proceden casi íntegros del 98. Hay además en el arte delicadísimo de la prosa de Miró mucho del modernismo y por eso se le ha relacionado siempre con artistas del lenguaje como su coterráneo Azorín, Valle Inclán o Juan Ramón, a quien se parece más en la sutileza y espiritualidad y en el predominio de ciertos estados líricos... Está, pues, la obra de estos dos prosistas muy unida a la de sus antecesores, pero en ellos todos estos elementos adquieren un sentido distinto, nuevo. En Miró el impresionismo de la generación anterior se estiliza y se lleva hasta su máxima expresividad. Su arte es sensación pura» (13).

Si queremos sacar consecuencias comunes de todas las opiniones transcritas —más se podrían aportar—, resulta que Gabriel Miró es un zaguero del modernismo y de la generación del 98. Unas veces se nutre de una de estas escuelas literarias, otras de las dos, otras es un modificar o el que cierra, no herméticamente por cierto, estas dos manifestaciones. No sé si me aventuro temerariamente al apuntar que Gabriel Miró es otra cosa. Es, en mi opinión, un escritor aparte que va por su propio camino, que es capaz, indudablemente, de crear un nuevo andar muy personal, muy suyo, en las rutas varias que la literatura ofrece a los mejor dotados. No le faltaba genio creador y es seguro, me atrevo a creerlo, de que era consciente de lo que quería alcanzar y alcanzó: «Yo me miro más a mis anchas y a solas, sin fatuidad, pero sin mengua de mi aprecio» (14). Sobre esta cuestión fue certeramente tajante Ramón Pérez de Ayala al declararle «cabeza de linaje» (15).

Analicemos a qué blanco o blancos apuntaba y de algunos de los medios que se valió. Comencemos por lo que él nos facilita sobre

---

(12) Aparte de sus poemas de exaltación española, recuérdense sus artículos *El triunfo de Calibán* y *El crepúsculo de España* sobre el desastre del 98.

(13) *Historia de la literatura española*. New York, The Dryden Press, 1948, II, pp. 232-233.

(14) Lo pone en boca de Sigüenza en el *Libro de Sigüenza* (cap. «Llegada a Madrid»).

(15) *Heraldo de Madrid*, 19 enero 1927. Cita tomada del libro *El mundo de Gabriel Miró*, de Vicente Ramos. Madrid, 1964, p. 47.

aspiraciones literarias, sobre hacia dónde y con qué autores quería ir acompañado. Para esto son imprescindibles los tres primeros capítulos del erudito y excelente estudio de Vicente Ramos, *El mundo de Miró* (16). Hay que destacar el manuscrito inédito del íntimo amigo de Miró, el doctor Francisco Figueras Pacheco, sobre la formación y preferencias literarias del joven, entonces, novelista: «Durante el período comprendido entre el verano de 1899 y el mes de noviembre de 1901 los autores de finales de siglo que más le atraían eran: Pereda, Valera, Alarcón. Compra *La historia de las ideas estéticas en España* y la *Historia de los heterodoxos españoles,* de Menéndez y Pelayo. También los tomos del Rivadeneyra. Se sabía de memoria estrofas de Núñez de Arce, de Espronceda y, de manera prodigiosa, recitaba a Zorrilla, especialmente y con más frecuencia la poesía famosa del entierro de Larra... Gabriel Miró, hasta después de bien cuajado y definido el literato, siguió admirando y saboreando las obras de Zorrilla».

Hay otro poeta que le fascina: «Las composiciones del vate malagueño [Salvador Rueda] impresionaron hondamente a nuestro prosista, tan por la belleza y expresividad de sus imágenes como por la espléndida policromía que matizaba sus versos y la música que vibraba en todos ellos. Yo iba a diario a casa de Gabriel y soy testigo de los aplausos que tributaba al cantor de Tabarca» (17).

Otros autores españoles que los críticos han señalado son: Cervantes (18), Quevedo (19), Fray Luis de Granada (20), Santa Teresa de Jesús, de la cual, en opinión de Azorín, «procede la prosa limpia y exacta de Miró» (21). Vicente Ramos, en su citada obra, da una

---

(16) También del mismo autor, *Gabriel Miró.* Alicante, 1979.

(17) Para la amistad entre Rueda y Miró, véase Vicente Ramos, *El mundo de Gabriel Miró*, pp. x, xiii.

(18) Entre otros críticos, J. de Entrambasaguas, que la considera decisiva: «Cervantes le dio, con el *Quijote,* fundamentalmente, un vocabulario y una sencillez sintáctica, verdaderamente áureas». *Gabriel Miró,* en *Las mejores novelas contemporáneas.* Barcelona, 19, IV, página 659.

(19) El amigo de Miró, el doctor Figueras Pachecho y Adolfo Lizón, en *Gabriel Miró y los de su tiempo.* Madrid, 1944, pp. 77-78.

(20) Carlos Sánchez Gimeno, *Gabriel Miró y su obra.* Valencia, 1960, p. 92.

(21) *Gabriel Miró, In memoriam.* Obras completas, Madrid, Aguilar, IV, p. 993. También en la misma página: «¡Con qué amor pule, acicala y acendra este dilecto amigo el idioma castellano! ¡Cómo va reastreando en los místicos —especialmente en Santa Teresa— vocablos rancios y expresivos y sabrosas maneras de decir!» Y, en la página anterior: Miró «es, ante todo, un paisajista; más un paisajista originalísimo, que se ha creado en la lectura de los clásicos —especialmente de Santa Teresa, la gran desarticuladora del idioma— un estilo conciso, descarnado, lapidario, reseco, que nota los detalles más exactos con una rigidez inaudita y que llega, en ocasiones, a producir en el lector una sensación extraordinaria de morbosidad y de inquietud...» No es ahora ocasión de manifestar cierta sorpresa, y justificarla, ante ese estilo descarnado con que Azorín caracteriza el escribir de Miró.

larga lista de autores españoles que ha encontrado en la obra de Miró.

Hay otro escritor que no se ha citado y que, creo, influyó en un par de aspectos en él. Es su paisano don Vicente Blasco Ibáñez con sus novelas del ciclo valenciano: *La barraca* (1898), *Cañas y barro* (1902), anteriormente *Cuentos valencianos* (1896) y el también libro de cuentos *La condenada* (1900). Y también en 1900, *Entre naranjos*. Esta influencia, claro está, debido a la personalidad de Miró, fue sentida y modificada a su manera. Muy a su manera en las descripciones plásticas del paisaje, pero no está completamente exento Blasco Ibáñez. El paisaje valenciano de Blasco Ibáñez está expresado de forma vigorosa y bastante objetiva. En Miró es más íntima y tenue. Sin embargo, los dos contemplan el paisaje con ojos parecidos y parecido es el sentimiento de admiración devota por la tierra natal, que tanto valoran y tan hondamente les afecta. Muy luminoso, a veces, en Blasco Ibáñez. Luminoso y lírico tan sólo en Miró. De Blasco Ibáñez, como captador del paisaje valenciano, Azorín ha escrito admirables juicios y apreciaciones (22).

Más notoria se muestra otra influencia del novelista valenciano en el alicantino: la abundancia de expresiones en lengua valenciana que se encuentran en sus libros, especialmente en *Del vivir*. También Azorín, aún José Martínez Ruiz, de manera muy parca se servirá en alguna de sus narraciones (23).

En *Del vivir* encontramos: *¡Donen llàstima!* (¡Dan lástima!), *la filla de...* (la hija de...), *maúros* (maduros), *No puc diro; tal volta no, siñora* (No puedo decirlo; tal vez no, señora), *siñor* (señor), *Atra volta; atra volta* (Otra vez, otra vez), *¡Es fa de día!* (Se hace de día!) *A mort de gloria* (A muerte de gloria) (24), *Lladres, lladres* (Ladrones, ladrones), *mas* (masía), *¡Ei;* conformidad (¡Qué se le va hacer!), *albat* (niño muerto antes de tener uso de razón), *lo manco* (lo menos), etc. Reproduce la pronunciación valenciana de la gente rural en algunas palabras castellanas: *dose, desía, hase sapatos,* «¿Qué le *parese*, señor de *Sigüensa?*» También, como Blasco Ibáñez, los nombres propios y los apodos de los personajes rurales aparecen en su forma valenciana.

---

(22) *El paisaje de España visto por los españoles*. 1917, cap. XIII, «Valencia» y *Valencia*, 1941, cap. XXXV, «Blasco Ibáñez».

(23) Véase su narración «Apunte», publicada en la revista *Las Bellas Artes*, Valencia, 1 diciembre de 1894. Se encuentra recogida en mi trabajo *Valencia en Azorín*, Valencia, 1968, páginas 27-28.

(24) Es el toque de campanas por la muerte de un niño pequeño, inocente, el *albat* o *albaet*, ya que va al cielo. Blasco Ibáñez, en *La barraca*, cap. VIII, describe las ceremonias fúnebres que en la huerta se acostumbraban hacer en estas ocasiones, costumbres ya hace mucho tiempo desaparecidas.

En cuanto a influencias de autores extranjeros que aparecen en la obra mironiana (25), sobre todo en sus comienzos, no hay fundamental coincidencia con la de sus compañeros generacionales. Estos eran, según don Pío Baroja, en *Divagaciones apasionadas* (1924):

> «Benavente se inspiraba en Shakespeare, en Musset y en los dramaturgos franceses de su tiempo; Valle-Inclán, en Barbey d'Aurevilly, D'Annunzio y el caballero Casanova; Unamuno, en Carlyle y Kierkegaard; Maeztu, en Nietzsche y luego en los sociólogos ingleses; Azorín, en Taine, Flaubert y después Francis Jammes. Yo dividía mi entusiasmo entre Dickens y Dostoyevski.»

Hablando de sí mismo, escribe Baroja en *Familia, infancia, juventud,* cómo a través de los años se apasiona con Julio Verne, Dumas, Eugenio Suë, Balzac, Jorge Sand, Baudelaire, Stendhal.

A su vez, Azorín, en *Clásicos y modernos,* añade a Baroja la influencia de Poe y de Teófilo Gautier. Sobre los demás escritores citados está casi de acuerdo con lo dicho por don Pío Baroja.

Para las preferencias de Miró hay que acudir a su relato *Vulgaridades* (1902) (26). En él se evidencia su devoción por la literatura helénica. He aquí lo que dice una de las musas que, por consentimiento de Zeus, desciende y aclara «por qué agoniza esa beldad llamada Literatura»:

> «La causa, con más razón diré: la culpa del mal que sufre el arte literario se halla distribuida entre los que escriben y los que copian: muchos de los primeros poseen somera, huera ilustración; no les gustan las admirables obras de los clásicos; unos tíldanlas de baldías y anticuadas; otros las desconocen. Se afanan únicamente de vestir sus escritos con forma nueva y original, y retuercen y magullan el idioma; o apetecen tanto estilo natural y llano, rebuscan de tal modo la sencillez en el decir, que dan en el más violento artificio, y si algún enamorado de los castizos surge, pronto lectores y críticos le zahieren y pervierten con la eterna cantinela de que su producción fuera buena siglos atrás, pero no ante las modernas exigencias.»

¿A qué autores, a qué críticos aludía Gabriel Miró en 1902? Parece lógico creer a los escritores y a los críticos de ese momento. Y ese momento era o coincidía con la nueva literatura que irrumpía en el siglo XX y algunos de finales del XIX.

---

(25) Vicente Ramos, *El mundo de Gabriel Miró,* pp. 27-28.

(26) Da cuenta de él, y lo comenta, Vicente Ramos en la obra citada.

Sigamos después de este inciso y esta pregunta sin contestar del todo. Este amor a lo griego de Miró va más allá del parnasianismo de nuestros modernistas, que se quedaba en la forma. Más bien es otra cosa, aunque esta actitud, en parte, sólo en muy pequeña parte, pueda vincularle al helenismo superficial de Rubén Darío y de Salvador Rueda, burlonamente censurado por Juan Ramón Jiménez. Helenismo de escayola lo considera.

Otros autores extranjeros, según el testimonio de Figueras Pacheco, fueron:

> «En el gabinete de Miró consumíamos las horas hábiles de la noche, leyendo ordenadamente a programa lo mejor o lo más atractivo de cuanto habíamos reunido en sus estantes o en los míos. Así, íbamos pasando bajo la pantalla verde de su velón de aceite libros rusos como los de Tolstoi, alemanes como Heine, franceses como Daudet y Gautier... Al mediar el año 1901, cambiaron en absoluto la finalidad y el carácter de nuestras lecturas.»

Y a todas estas lecturas y a la influencia posible que sobre Miró ejercieron hay que añadir de manera decisiva la *Biblia.* El nos confiesa que sabía pasajes de memoria —que la tenía muy feliz—. Entre los libros preferidos estaban *El cantar de los cantares* y los que tratan de la Pasión del Señor. Su obra *Del vivir* se inicia con una cita larga y lacerante del *Libro de Job* y con otra, del *Libro de los Salmos, La novela de mi amigo* y con el Salmo CVIII. *Nómada.* El resto de sus libros aparecen sin cita al comienzo. Larga es la serie de citas bíblicas en la obra mironiana. Para Jorge Guillén, en el luminoso estudio que le dedicó, la *Biblia* y el *Quijote* fueron «sus dos libros favoritos», «Con ellos se ha formado su concepción de la realidad» (27).

Gabriel Miró nace a la literatura con lecturas y preferencias esencialmente distintas de las de sus compañeros de grupo. Va en esto y en otras tantas facetas por su camino, tanto en los temas —algo debe al modernismo— como en la manera de tratarlos y, muy especialmente, de expresarlos. Su evidente y clara personalidad, que le separa de los escritores contemporáneos suyos y de la literatura que entonces se hacía y se aceptaba como nueva, es lo que ha llevado a que las opiniones y críticas sobre sus libros, especialmente novelas, sean contradictorias y así también las duras e injustas censuras y las justificadas alabanzas.

---

(27) «Palabra, sensación y recuerdo en Gabriel Miró», en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso,* II, Madrid, 1961. Trabajo recogido en *Lenguaje y poesía,* Madrid, 1962. Otra edición en Alianza Editorial, p. 174.

Si aceptamos las muy estrictas reglas que para la novela señala don José Ortega y Gasset —él tan «pésimo lector de novelas», como se reconoce— no sin vacilaciones, habría que aceptar que Gabriel Miró, si no es un novelista, roza y aun entra en ese género literario. Ortega y Gasset da estas preceptivas razones en una crítica que hace a *El obispo leproso* (28). Razones que ocupan tanto como el espacio que dedica a este libro de Miró. Según Ortega y Gasset todos los géneros literarios —excepto la novela— tienen capacidad para que en ellos quepa todo o se modifique. Es curioso que Proust —con el que bastantes críticos han relacionado a Miró— sea un novelista «inventor» para él (29). ¿Por qué negarle a Gabriel Miró esta capacidad?

Las novelas de Miró han sido negadas o puestas en entredicho, ya que en ellas, según sus detractores, apenas hay acción y, desde luego, carecen de ese planteamiento clásico y estructural. También morosidad en el relato, falta, por tanto de dinamismo, preponderancia de la lengua sobre el asunto, carencia de creación de personajes y éstos respondiendo a una misma identidad: la del novelista. Ortega y Gasset —excesivo, a mi parecer— dice: «la voz de Miró hablando dentro de aquellos de cartón como un cabezudo» (30). Este es el parecer de Jorge Guillén: «Los novelistas no quedan nunca dentro de un solo personaje. Sigüenza es sólo un personaje; Miró era un verdadero novelista» (31).

Que los personajes de Miró, según Ortega y Gasset, sean o parezcan de cartón es muy discutible. Cuando hay humanidad, y en los de Miró la hay, no aceptamos esa opinión. En cuanto que todos o, para no resultar absolutos, casi todos hablan con la voz de Miró, aun siendo así resultaría intolerable si el novelista no tuviera nada que decir o pocas cosas y éstas sin interés o sin despertar la curiosidad de los lectores. Aunque así fuera, que no lo es, o por lo menos no completamente, Miró se valdría de sus personajes para manifestarse mejor, para dar de manera su sentir tan rico de matices anímicos y personales. No otra cosa hizo Garcilaso de la Vega con su Salicio y Nemoroso y el resultado fue óptimo. Además, ¿cuál es el personaje novelístico que no tiene algo de su creador? Ahí está la famosa respuesta de Gustavo Flaubert: «Madame Bovary yo soy.» Y sin extremar: qué decir de las cultas mujeres de las novelas de don Juan Valera, sin que dejen por eso de tener valores novelísticos estimables. Y tantos ejemplos, de antes y de ahora mismo, se podrían citar.

---

(28) Obras completas, II, pp. 540-43.
(29) «Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust», *Obras completas*, II, p. 695.
(30) *Obras completas*, III, p. 543.
(31) *Lenguaje y poesía*. Alianza Editorial, p. 178.

Otra cuestión es si Gabriel Miró tenía suficiente talento o habilidad para componer novelas a la manera tradicional o a la que daban paso un Blasco Ibáñez o un Galdós, por ejemplo. O si lo que quería era renovarla: dar otras posibilidades a este género literario. Parece ser que es esto último lo que pretendió, tanto en el fondo como en la forma. Reduce mucho la acción, pero no la anula. Acentúa con cierta intensidad y minuciosidad el ambiente en que se desenvuelve. El protagonismo de los personajes está compartido por lo que les rodea. Ellos y ellas nos los ofrece muy hábilmente descritos por fuera y por dentro: cuerpos y almas están equilibrados en el tratamiento que les da. Algunas veces le bastan unas pocas palabras definitorias. Otras, al trazar su epopeya le precisa minuciosidad llevada a cabo con ritmo lento, con adjetivación certera, con palabras asombrosamente exactas. Los personajes quedan nítidamente grabados en el lector. El que interesen o no ya es cuestión de gustos o preferencias. Podríamos traer aquí una nutrida nómina de ellos, de los que, en nuestra memoria, nos ha quedado su físico, su forma de ser y actuar, hasta su olor y, desde luego, su peculiar vocabulario y fonética.

Otra censura: su localismo. Todo o casi todo pasa en sus tierras alicantinas. El así lo quiso y estaba en su perfectísimo derecho. Cierto que voluntariamente se quedó en ese primer ciclo regionalista por el que comenzaron los novelistas anteriores inmediatamente a él: Pereda, Blasco Ibáñez, Emilia Pardo Bazán, Palacio Valdés, etc., y en donde dieron casi siempre sus mejores novelas. Después, el ciclo nacional y, algunos, el internacional. En esto hay que incluir a don Pío Baroja entre los contemporáneos de Miró. Pero es que esto del localismo y de lo que, ignoro el porqué, contiene de peyorativo, resulta chocante. ¿Sólo es localismo cuando se trata de la región natal? Tan localismo es, me parece, que la acción se sitúe en la provincia natal del novelista que en Madrid, que en París o en Londres siempre, claro está, que el ambiente, que el clima físico y espiritual de cualquiera de estos lugares se encuentre perceptible.

Indudablemente, Gabriel Miró hubiera podido situar alguna de sus novelas en Valencia, en Barcelona o en Madrid, ciudades en las que vivió algunos años. No lo hizo posiblemente, no por falta de capacidad, sino, creo, porque no encajaban o, quizá mejor, desencajaban de su entrañable mundo geográfico, tan bien conocido, tan completo, matizado y suficiente cantera para asuntos novelísticos. Otro, que no él, quizá no los viera. El sí, y los recreaba con tanta contenida hermosura. Tal vez escandalice o se rechace eso de considerar a Gabriel Miró un escritor contenido, ya que se le tiene por barroco. Los tópicos casi

siempre alcanzan fortuna. Una lectura atenta de sus libros, y sin prejuicios literarios, le quita tal consideración.

No es Gabriel Miró un escritor que se pueda definir como de estilo barroco. No lo es su manera de expresarse, su sintaxis y la acumulación de adjetivos, de sustantivos, no está como exuberancia ornamental e innecesaria, sino como minuciosidad, como matización. Esta actitud literaria le vincula, en parte, a los novelistas inmediatamente anteriores a él: a los realistas. La observación completa —otra cosa es si alcanzaban el clima, el ambiente y la hondura— era precepto literario. Esto lo hallamos en Miró tanto si nos describe el barrio madrileño de Argüelles en el *Libro de Sigüenza*, por ejemplo, como su paisaje natal, tan lleno de contrastes geográficos, de variados colores y olores, de matices, de luces, de tan abundante botánica. La técnica impresionista no es la más apropiada y fiel para la captación de las tierras marineras valencianas. Más fidelidad hay, creo, en Miró que en los lienzos de Sorolla o las descripciones de Blasco Ibáñez. Y, desde luego, mayor aprehensión, más completa, del alma de la tierra y de sus hombres. Miró da la sensación de que se siente incapaz de suprimir, para adaptarse a técnicas literarias, nada que considere que tiene derecho a figurar, a estar presente. Y esto no es barroquismo, sino escrupulosidad y adhesión. Dentro de este actuar, Gabriel Miró consigue una interpretación singular, muy personal, que le hace único. Ahí está esa intimidad tan cordial que precisa, claro está, la correspondencia por parte del lector: así, claramente, lo declara y lo pide el autor.

Tampoco es cierto que para leer a Miró sea necesario usar gafas de sol o visera, como necesita Ortega y Gasset (32), dada la excesiva luminosidad que hay en sus páginas. El que al lector o lectores —entre ellos, don Pío Baroja— no les guste o les moleste la intensa claridad de la región valenciana ya es otro cantar. Quizá a otros lectores les desagraden las brumas, pero esto tiene poco que ver con lo que un escritor debe a las tierras que hace *background*, fondo esencial de la novela. Y tampoco es cierta la definición que Ortega y Gasset da de la prosa mironiana: «impecable e implacable» (33). Del impecable cabría, sin embargo, algunos comentarios. Don Julio Casares los ha

(32) *Obras completas*, III, p. 541.

(33) *Obras completas*, III, p. 542. Estas frases o sentencias rotundas de las que Ortega y Gasset fue un maestro, sacadas de su contexto, se han convertido en lugares comunes nefastos. Azorín, por ejemplo, fue más, infinitamente más, que un admirable creador de «primores de lo vulgar». Y este tópico le sigue como su sombra. También Antonio Machado, con aquel verso: «—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—», se hizo un flaquísimo favor al ser tan mal —y en bastantes casos peyorativamente— interpretado. Ayudado por el comentario imprudente e impertinente de los restos del huevo frito que asombró a un gran poeta, amigo suyo.

hecho aunque sin darles mayor importancia. En cuanto a lo de implacable, con todos los respetos, el adjetivo es desacertado: basta ver el significado en el Diccionario de la Real Academia y ser lector de Miró.

A lo largo de la obra de Miró, valiéndose algunas veces de sus personajes nos manifiesta hacia dónde encaminaba su arte y lo que rechazaba en el realizado por otros. Es significativo su artículo *Nombres y recuerdos.* Entresacamos estos párrafos:

> «Hasta hace algunos años, el deleite de la obra literaria estaba para el autor y lectores en la masa del párrafo. El escritor se afanaba por sobarlo, redondearlo y cocerlo; y las cuartillas o páginas eran añacales de pan léxico muy gordo. No importaba que la harina fuese morena, ni que llevase salvado y aun la granza y el tamo de la era. Consistía lo bueno en hacer un pellón grande y vano.
>
> Frecuentemente una idea bien nacida, una visión honda y luminosa del paisaje, de almas, quedaba apagada bajo el apelmazamiento de vocablos estruendosos, pero sin transparencia, sin fuerza evocadora; sin intensidad. A lo sumo, tenían viento fonético.
>
> El lector pronunciaba el párrafo masticando las palabras, y no creo que sintiera otro goce fuera del de la redondez de la lección, un goce labial o dental, que no solía comunicarse al corazón ni al entendimiento» (34).

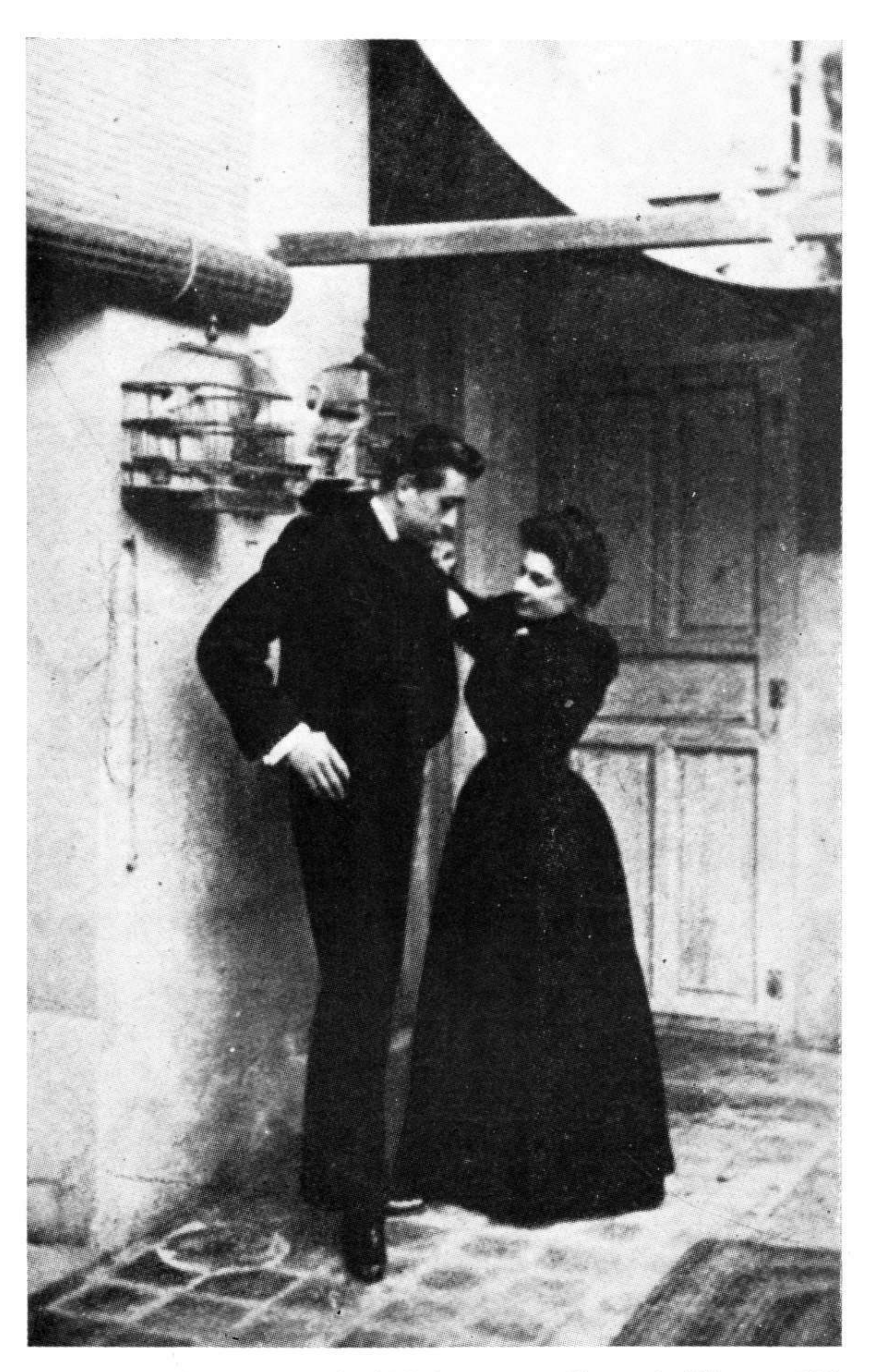
Frente a esto, léase el capítulo «Toponimia», de *Años y leguas.* Habría que transcribirlo entero. Su postura es contraria. Habla de Ibi, Tibi, Famorca, Benisa, Jávea, Agres, Ondara, Alcalalí...:

> «Estos nombres equivalen en su fonética y evocación a ese alguien —*hombre o mujer*— tan intensamente *él* o *ella* que no dejamos de mirarle hasta muy lejos, y siempre queremos saber quién será y cómo será; es un recuerdo, una inquietud que se nos esconde dentro de nosotros mismos.»

Y cuánto importa la

> «Fonética valenciana de Alicante. El valenciano de estos nombres se ha quedado recogido y apretado en ellos como su sangre, y en los campos del contorno, como su geología [...]. Si, por ejemplo, se pronuncia Famorca con la «o» cerrada y breve de Castilla, Famorca no significa más que una noticia de diccionario geográfico. Pero con la «o» grande, rotunda, la «o» exacta y ver-

(34) *Glosas de Sigüenza.* Austral, Buenos Aires, 1952. Citado por V. Ramos en *El mundo de Gabriel Miró,* p. 38.



Gabriel Miró y su novia Clemencia (Alicante, 1901)

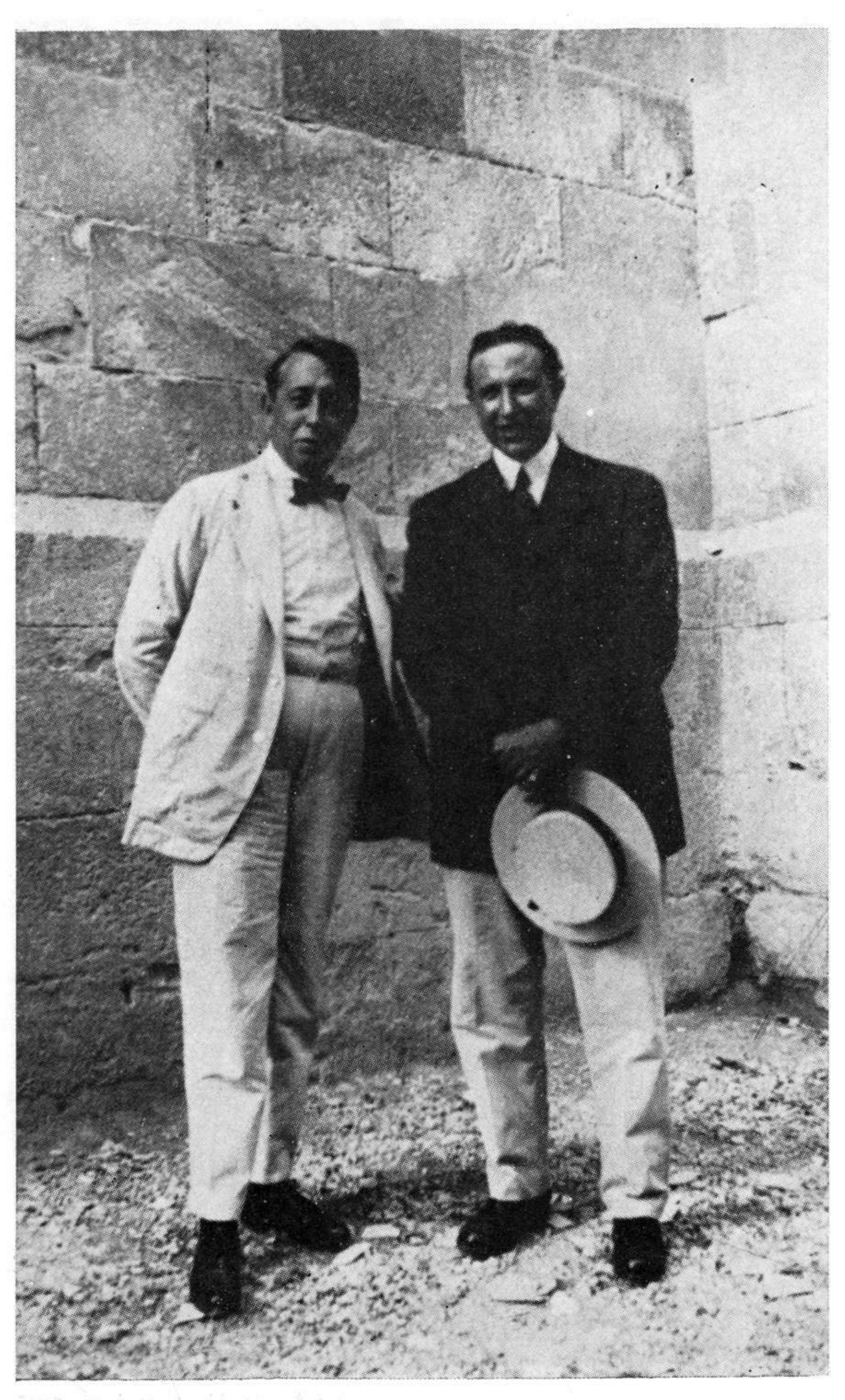
«Les fonts», en Polop de la Marina, casa de veraneo de Gabriel Miró

G. M. con el perro Lucero, en la sierra Aitana (1921)

Gabriel Miró (hacia 1920)

En Polop, verano de 1925

Con Azorín, Monóvar, hacia 1925



Con Pedro Salinas, Elche, 1927

Con Ricardo y María Baeza (Madrid, 1927)

Gabriel Miró (hacia 1930)

daderamente central y valenciana, Famorca adquiere una legítima arquitectura silábica, y con ella una plasticidad topográfica y agraria; de manera que si llegásemos delante de Famorca, oyendo esa palabra prorrumpiría en nosotros la evidencia de que ese pueblo sólo así puede llamarse y pronunciarse.»

Más, mucho más, podría transcribirse de esa preocupación mironiana por la lengua castellana y valenciana: la fonética considerada como consecuencia del alma de un pueblo y su peculiar valor musical; la entraña que tienen los vocablos que llega hasta el fondo de quienes saben sentirlos y entenderlos como es debido. La lengua es una noble y esclarecedora obsesión en Gabriel Miró que contagia a sus lectores.

Esta lengua asombrosamente exacta de Miró y artística (35) con la enorme cantidad de vocablos que emplea —a la par con Azorín y, quizá, superior— obliga a lectores y a críticos a la frecuente consulta con el Diccionario y esto puede resultarles fatigoso. Sin embargo, para otros tal cosa es un acicate para ampliar nuestro vocabulario —tan restringido en buen número de escritores— y, por supuesto, la admiración por la manera con que Miró usa estas palabras, que si hoy nos parecen arcaísmos es más por pereza nuestra, ya que esas palabras no merecen el desuso, pues las que las suplantan no son tan exactas, tan propias como ellas.

He aquí la opinión de don Julio Casares en el extenso artículo que le dedica en *Crítica efímera,* en el que nos sitúa en la maestría de su estilo. Ya sabemos que don Julio Casares fue un crítico muy severo, sobre todo en lo que a lo gramatical se refiere. Sus libros, especialmente *Crítica profana,* son un sálvese quien pueda. Estas son las palabras finales de su ensayo:

«Siento no disponer de espacio para apoyar con citas de la obra analizada las someras apreciaciones que preceden. Así demostraría que los reparos que cabe oponer al estilo del señor Miró nacen de la exageración de cualidades excelentes, y que, junto a contadísimos descuidos (v. gr.: «haber de menester»), abundan las páginas verdaderamente poéticas, donde todo es igualmente feliz: el léxico, los epítetos, la construcción, la musicalidad, el colorido y la fuerza evocadora.»

Hay una cuestión sobre la lengua de Miró a la que cabe hacer algunas consideraciones: me refiero a los llamados valencianismos en su prosa. Guillermo Díaz Plaja trató este punto de paso en el inte-

(35) Estudiada magistralmente por Jorge Guillén, en el estudio citado en la nota 27 y por M. Baquero Goyanes, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró.* Murcia, 1952. Y el capítulo «La palabra», en el citado libro de Vicente Ramos.

resante ensayo *Sobre el estilo de Gabriel Miró* (36). Partiendo de las primeras obras de Miró, en las que las «locuciones vernáculas esmaltan la expresión» suya y cuyo precedente inmediato son los «cuentos valencianos» de Blasco Ibáñez (37), llega Díaz Plaja a la siguiente conclusión:

> «Al terminar la evolución de su estilo, en *Años y leguas*, el valencianismo está ya plenamente incorporado, como si el castellano hubiera absorbido la forma forastera, o como si el autor quisiera empaparla del lenguaje general para homogeneizar el estilo.
>
> De estas formas, la mayoría son simples sustituciones del vocablo castellano por el catalán-valenciano. Así: "Vio una *masía* en lo raso del monte", p. 12 (por alquería, casa de labor). "La carne *torrada* de los bardales", p. 18 (por "tostada"). "*Cantonadas*", página 19 (por "esquinas"). "Y buscan su atadijo de pan, *companaje* y navaja», p. 299 (companaje, "companatge", lo que acompaña al pan en las comidas campestres). "El *sanaor*", p. 28 ("castrador"). "Arroz con *pollastre*", p. 32 ("pollo"). "Están ciegas las *fenestras*", p. 34 (por "ventanas"). "Le baja hasta el vientre una *mantellina* de pana", p. 35 (por "mantilla"). "La *pobreta* Agustina", p. 212. "Los *sucos* verdes de sus cepas", p. 313; "una pulpa *sucosa*", p. 215 (por "jugos", "jugosa"). "Tocaba el *tabalet*", p. 216 (por "tamboril"). "El copo denso de esparto del que se hace *filet*", p. 222 (por "cordel"). "Recostados en el tronco del *alborser*", p. 233 (por "zarzas"). "La mujer le dijo desde el *fogaril*", p. 236 (por "hornillo"). "*Planissa*", p. 238 (por "llanura")."*Pardales*", p. 239 (por "gorriones"). Etcétera.»

De todas estas palabras citadas por Díaz Plaja hay que separar las que aparecen como palabras valencianas. Tales son: *alborser* (castellano madroño), *tabalet, filet, sanaor* (catalán *sanador), pollastre* (esta palabra existe en castellano con distinto sentido), *planissa* (palabra exclusiva del valenciano. Como valencianismo puede considerarse *mantellina.* Todas las demás son perfectamente castellanas y en el diccionario están.

Azorín y Gabriel Miró fueron los más atentos, intensos y mejores lectores de nuestros clásicos —incluyendo en clásicos a los medievales— entre todos los componentes de su generación: modernistas-generación del 98. Azorín los comentó, los glosó de la manera tan admirable y provechosa que todos sabemos y a cuya comprensión tanto le debemos. Gabriel Miró los leyó —abundantes citas de ellos se encuentran en su prosa— y de ellos y del hablar con la gen-

(36) *La ventana de papel* (ensayos sobre el fenómeno literario). Barcelona, 1939, páginas 83-89.

(37) En la página 87 del citado trabajo, Díaz Plaja puntualiza las características peculiares literarias de estos dos escritores valencianos.

te del campo enriquece y selecciona su lenguaje. De ellos toma giros idiomáticos, sabor de tiempo, gracia expresiva. Tomemos, por ejemplo, su empleo de *fenestras.* Aparece nada menos que en el *Cantar del Cid:* «burgueses e burguesas en las finestras son» (v. 17). También Gabriel Miró fue un lector más que un consultante del Diccionario, posiblemente del Covarrubias y del de Autoridades, más atractivos que el de la Academia Española por las citas que nos dan de escritores. Miró utiliza palabras comunes en el castellano y el valenciano, pero mientras en valenciano siguen conservando plena vitalidad, en castellano han quedado anticuadas o casi sin uso. Cierto que a veces fuerza el sentido de la palabra castellana. He aquí algunas muestras de su libro *Del vivir: negrura y negror* (en vez de oscuridad), *faenar,* verbo que no existe en castellano, sí el sustantivo (en vez de trabajar), *masera,* palabra que tiene otro sentido en castellano (en vez de dueña o mujer que vive en la masía), etc., y algún valencianismo sintáctico: «Una larga diente amarillenta bajábale de la encía.» En valenciano *dent* es femenino. En bastantes ocasiones en el empleo de palabras comunes, pero con otro sentido en valenciano, suele ir la explicación. En *Años y leguas:* «Había años que *tocaban* treinta y cuarenta mil pesetas de vino (para este verbo de *tocar,* coger, palpar dineros, tan de Levante y tan de Francia...).»

Era muy peligroso para Gabriel Miró o para cualquiera de su momento el castellanizar valencianismos. Se arriesgaba a la incomprensión y, seguro, a la burla y censura, sobre todo por parte de lectores bilingües. Era caer en el pecado inculto de la *espardenyà* (38), de la que tanto se aprovecharon, con éxito de público, algunos saineteros, Escalante, con extraordinaria maestría, y que llegó a convertirse en un fácil recurso para provocar la carcajada.

Miró, aun forzando y cediendo, es difícil colocarle la etiqueta clasificadora, específica, de modernista o del 98, esta última menos. Y mucho menos aún, como se ha pretendido por algunos críticos o historiadores de nuestras letras, hacerle hijo o sobrino de estas —si es que son dos— escuelas literarias. Fue un contemporáneo de los hombres —¿amigos?— que las integraron y, como ellos, sintió, y lo encontramos en sus libros, algunos temas comunes a todos y vinculados al modernismo: descripciones melancólicas de los atardeceres, fascinación por las fuentes y el agua, cansancio espiritual, la simbología del humo y su tratamiento literario, el empleo consciente de neologismos y arcaísmos, etc. Estos y bastantes más temas y actitu-

(38) *Espardenyà* (no *espardenyada,* como aparece en el *Diccionari català, valencià, balear)* se llama en valenciano el empleo incorrecto de palabras o frases que se comete al hablar castellano: la *cuerfa* de la naranja (valenciano *corfa)* en vez de corteza; la lluvia me ha *bañado* (val. *banyat),* en vez de mojado; *pardalito* (val. *pardalet),* en vez de pajarito; etc.

des verlainianas y rubenianas cada uno los desarrolló de forma muy personal y admirable. También Miró, que de manera evidente mantuvo su independencia creadora. El es algo aparte entre los escritores de su tiempo. Con quien está más unido y a quien más admira es a su paisano Azorín, al que considera el maestro indiscutible del «renacimiento de la palabra literaria»:

> «Todos los escritores castellanos de los años recientes, escritores novicios de la llanura del Arte, y escritores que pisan los altos de la nombradía, todos, si son hombres veraces y honrados, confesarán que el renacimiento de la *palabra literaria* en España se debe principalmente a Azorín» (39).

Y también, para salvar el castellano de los peligros que corre de corrupción en el amplio mundo hispánico, declara:

> «Amar nuestro idioma es hacer obra de texto en la Universidad de Buenos Aires de *La ruta de Don Quijote,* de Azorín. Es amarlo también escribir páginas de oro como las que salen de las plumas de un Rodó, de un Larreta, y notables libros como *Juana de Asbaje,* de Amado Nervo.»

Y a estos nombres añade los de Palacio Valdés, Galdós, Valle-Inclán (40). No pone, como debiera, el suyo con ese «estilo fulgente y extraño», como lo definió Gómez de la Serna (41). También, habría que añadir, recogido, íntimo.

Sí, es cierta esa afirmación, ya citada, de Pérez de Ayala de que Gabriel Miró fue «cabeza de linaje» como lo fueron los otros grandes escritores de su momento y también, como ellos, independientes y sin llegar a formar su propia escuela, todo lo más alguno que otro seguidor con talento. Han quedado como maestros indiscutibles, cada uno mostrando su propio camino literario que presenta esa gran dificultad de uniformarlos con etiquetas preceptivas válidas para todos: modernistas o del 98.

RAFAEL FERRERES

Paseo de la Ciudadela, 13
VALENCIA-4

(39) *Glosas de Sigüenza.* Citado por V. Ramos en su *El mundo de Gabriel Miró,* p. 39. Sobre el estilo de Miró y lo que le separa de Azorín, según Salvador de Madariaga, véase su libro *Semblanzas literarias contemporáneas.* Barcelona, 1924, 213-235. Contra lo que suele afirmarse son estas afirmaciones de Madariaga: «Gabriel Miró está más cerca del espíritu castellano que Azorín» (p. 229). «Miró está más influido que Azorín por el espíritu de Castilla. Su material está más cargado, más íntimamente amasado con sustancia humana» (pp. 230-31).

(40) *Glosas de Sigüenza,* «De España y de América». *El mundo de Gabriel Miró,* pp. 37-38.

(41) *Nuevos retratos contemporáneos.* Buenos Aires, 1945, p. 287.

LAS HOJAS DE ACANTO
(Miró, la amistad, los años, las leguas)

Puedo recordar con precisión por qué empecé a leer a Miró. Puedo recordar también quién me enseñó a leerlo, y cuándo. Mi situación es privilegiada: tiempo detenido, nostalgia de la tierra prometida, impaciencia por la diáspora, amigos dispersos, convertidos en memorias dolientes por los años y las leguas. Han pasado dos décadas, pero quiero creer que nada ha pasado. Lo veo llegar —no como ayer, porque todo entre nosotros es ayer—; lo veo acercarse y decirme que está triste, con el alma pesada como un fardo. Se siente en trance de fracaso, o sea en trance de darse cuenta de sus límites; sabe que ha perdido algo, dígase inocencia, ilusión, tiempo o sueños; y me mira fijamente y me pregunta si vale la pena ser generoso, entregarse, dejar nacer un entusiasmo sólo para que muera entre mezquindades, entre palabras oxidadas y corazones de piedra; sólo para que nuestra hoja de acanto resulte, ante los ojos ajenos, mata carnera.

Permanezco callado, esperando su explicación. Temo ser yo también esos corazones de piedra y esos ojos ajenos. Entonces me cuenta la breve historia qüe aparece en *El libro de Sigüenza.* Una historia minúscula y tan tenue, que casi no parece historia. Es apenas perfume, rastro levísimo, desazón oculta en ese ritmo lento dictado por el respeto, y que se llama pudor. Sigüenza había cortado dos hojas de acanto, se había regocijado mirándolas, repitiéndose el nombre, soñando con Grecia adorada, viéndola «dulce y risueña delante de su alma». Pero un mercader ha visto en esas hojas «mata carnera», buena para calmar el mal de estómago. Y un amigo le ha informado que eran hojas de hierbas medicinales, y que su mujer las cocía con gordolobo «y que esta fusión muy caliente hacía sudar los romadizos». Y Sigüenza sintió amargura, desaliento, deseos de rendir un «amoroso desagravio» a las hojas de acanto.

Así de triste está mi amigo. Ha salido a la calle con lo que él creía hojas de acanto, y las ha mostrado a sus semejantes, pero sus semejantes han visto nada más que mata carnera, gordolobo, hierbas buenas para el mal de estómago. Pocas veces había podido descu-

brir yo sus tristezas, porque las celaba y escondía con tenacidad, y las dejaba disolverse en su sangre alegre. Pero ahora no valían sonrisas ni rebeldías. Ahora era la tristeza multiplicada, reflejándose en el espejo de un texto querido. Era la tristeza que venía para confirmarse, la experiencia vivida por Miró y delegada en Sigüenza, y que estallaba en el pecho de mi amigo. «¿Qué nos queda —me dice— sino repetirnos como Sigüenza el nombre de las hojas de acanto, defender con dolor, con orgullo, con desesperación, esa porción de fe que nos corresponde?»

Así aprendí a conocer a Miró. No hubo profesores, ni críticos, ni resonancias de otras lecturas: Miró entró en mi vida por la fuerza de aquel episodio, por la grieta donde sangraba la conciencia de un hombre. Leí despacio las estampas de *El libro de Sigüenza,* las secuencias de *El humo dormido;* suspendí por un tiempo tales lecturas, las dejé caer en el olvido, acudí a otras páginas divergentes, y aun contrapuestas. Volví al cabo de los años a leer a Miró con asiduidad, a repasar las escenas de Belén o los capítulos de la traición de Judas y del Gólgota. Examiné sin prisa las novelas y me asombré ante la atmósfera erótica de *Las cerezas del cementerio* y de *Niño y grande.* Y tuve —y tengo— por *Años y leguas,* el más denso y maduro de sus libros, una especie de veneración recurrente. Acudo a él cuando me hastía ese lenguaje cotidiano que no tiene raíces, esa jerga de la comunicación masiva que se ha convertido en emporio de la imprecisión y en hervidero ensordecedor de rumores, de saberes a medias, de retazos y ecos, de frialdad calculada para rodearnos de fantasmas. ¿Es necesario decir que releo a Miró cada día con más frecuencia, como un sediento? Su prosa me devuelve el sentido de las cosas concretas y el arte incomparable de nombrarlas por sus nombres exactos. Las frutas de sus evocaciones y de sus estampas rezuman sabor, olor, color de criatura viviente; las flores están reconocidas en su individualidad inconfundible; cada crepúsculo, cada mañana o cada noche tienen sus cielos, sus nubes y sus estrellas; sus sonidos repercuten todavía en mi memoria, rumores de océanos, de vientos y de trigales, sirenas de un barco deslizándose por aguas quietas, cencerros y balidos lejanos en la tarde, voces de todos los días en las habitaciones solitarias del verano. Hay dolores y vidas frustradas, almas de provincia que sueñan con destinos imposibles, tedios sobrellevados con dignidad callada, furias repentinas capaces de heroísmo o de violencia sórdida, hombres y mujeres que se miran envejecer, o vejeces que aparecen de golpe, en medio de la fista de la vida. Pero cada dolor encuentra la redención del vocablo misericordioso. Miró es exacto por conmiseración y por amor. Amor al lenguaje y a

los seres que lo rodean. La perfección impecable, que Ortega juzgó implacable, es un acto de misericordia que muy pocos han comprendido todavía. No es escritor de moda, se ha dicho, y probablemente no lo será nunca. Hay tiempos en que es imposible leerlo; hay tiempos que impiden hojear sus libros, beber a sorbos las aguas hermanas de su prosa, siempre dispuesta —en la complacencia de sí misma— a complacer y socorrer a los sufrientes. Pero hay tiempos en que es forzoso leerlo, y esos tiempos se parecen al suyo: detención de todos los instantes, aires en suspenso, luces y sombras que transcurren por las huellas de siempre. Es decir, tiempo sin tiempo. Cuando se ha llegado a la edad de la insuficiencia, entonces es bueno leer a Miró. Insuficiencia del lenguaje; insuficiencia del querer, porque se han ido los amigos, los días, los padres; insuficiencia de esperanzas, porque los poderes organizan sus mundos para aventar el más humilde propósito esperanzado. Cuando se ha empezado a medir el espesor del sufrimiento, las capas barrosas de un padecer sin estridencias, entonces se lee a Miró. Por sufrir he ido a él; y he salido de él también para sufrir: la admiración que he soñado general no lo es. Hay cargos contra Miró, hay vetos y reservas. No es novelista, se pensó; frena la acción, inmoviliza a sus personajes, no les otorga un habla propia. Es paisajista, se dijo; abusa de la descripción y del registro de sensaciones. Y se objetó su léxico inesperado, sus excesos de precisión, su familiaridad con los diccionarios.

Fue, para muchos, un estilista brillante, y nada más; y lo arrinconaron en el territorio exiguo de los que pulen frases por pobreza íntima, por falta de energía vital, por gusto de exhibir riquezas formales. Compartió de ese modo la suerte de los más grandes y puros, a quienes se ha reprochado el máximo pecado de las letras: caer en ejercicios de estilo. Así van quedando relegados tantos autores que son la sal de la historia de la prosa. ¿Quién relee a Fray Luis, Nieremberg, a Gracián? ¿Quién revisa a Jovellanos, a Cadalso, al Bécquer más noble, al corresponsal ensimismado que sorprendemos en *Desde mi celda?* Contra Montalvo y contra Rodó, ¿qué no se ha dicho? No han de ser muchos los que recuerden a Martí como el más prodigioso prosista del idioma. Menos han de ser quienes disfruten con alguna página antológica de la Pardo Bazán, de Juan Valera, de Clarín. Maragall y D'Ors han dado al idioma español los acentos más luminosos y equilibrados. Azorín, Unamuno, Manuel Díaz Rodríguez, Luis Cardoza y Aragón, Enrique Anderson Imbert, Mariano Picón Salas: ¿para qué seguir? Se ha hecho de la lectura un hábito de continuidad; los lectores devoran sin reposo, quieren grandes bloques, conjuntos, estructuras. Y se ha perdido, tal vez, la práctica de

la lectura fragmentada. Es la que prefiero, porque se parece a una conversación de amigos, y tiene mucho de las meditaciones intempestivas de quienes han vivido trances de adoración. Me basta elegir un libro, abrirlo al azar, buscar entre sus páginas, detenerme en una escena, un período o una frase. No hay por qué invertir horas enteras. El estilo puede ser cualquier cosa, salvo prolongación. El estilo es un trago breve, discreto, sin prisa. Es paladeo, vaivén del texto al ambiente que nos circunda, paciencia para con el hombre que fuimos. El estilo es memoria, y la memoria vive su vida secreta en libertad. Así leo a Miró, en fragmentos; y no creo que sea mérito menor alcanzar la grandeza por fragmentos. ¿Quién puede jactarse de conquistar la totalidad? Chopin no es menos maravilloso que Wagner; un soneto de *La vita nuova* no es menos admirable que la secuencia de tercetos de la *Commedia*. Miró, gozado en párrafos o frases, en nada desmerece ante la epopeya galdosiana de los *Episodios* o ante las animadísimas peripecias de las novelas de Baroja. Las hojas de acanto conservarán su jerarquía a condición de darles el trato que su naturaleza requiere. Y las páginas de Miró, desconocidas o mal miradas por el mundo, son nuestras hojas de acanto. Las lecturas, como las frutas, son hijas de su estación. Por desdeñar verdad tan elemental y prudente, la crítica suele herir las admiraciones justas, los fervores espontáneos.

Leo a Miró porque no es —precisamente— novelista convencional, porque sabe ver la realidad tangible, porque me obliga a extender las fronteras de mi lenguaje, que son al fin las fronteras de mi universo particular. Leo a Miró emancipado de la historia y de la geografía, sin encadenarme a la generación que le tuvo en sus filas ni al suelo donde vio la luz y aprendió a hablar. Leo a Miró en este Montevideo de 1979, y cada texto suyo es como breviario de ausencias, y aproximación renovada de aquellas hojas de acanto. Mi amigo está muy lejos, en algún país del continente. A veces me llegan noticias suyas, y presumo que quizá le lleguen una o dos palabras mías. Mientras, cuido las hojas, como Sigüenza, las riego, dejo que el sol las bese un momento —las pocas mañanas que por aquí sale el sol— las escondo si invaden los nublados y se pone a llover, o si sopla el pampero, única presencia activa en mi contorno. Vivo así mirándolas, confiando en que un día regrese mi amigo y compruebe que no hay ni hubo nunca mata carnera ni gordolobo. He aprendido a leer a Miró, he estado leyéndolo todo este tiempo, y no ha habido página hermosa que no deba agradecer. He leído, por comunión, sin recibir exhortación ni consejo, como si participase en un rito o en una ceremonia de evocación, de piedad y de ternura.

He estado rumiando la desazón de mi amigo, cuando anduvo entre las gentes con sus hojas de acanto. Y he puesto mi pensamiento en él sabiendo —como enseñó Roberto Juarroz— que pensar en un hombre se parece a salvarlo.

ALEJANDRO PATERNAIN

Beyrouth 1274
Montevideo (URUGUAY)

ESPAÑA, TIERRA Y PALABRA, EN LA POESIA DE BLAS DE OTERO

En 1964, en París y en las entonces casi míticas ediciones de Ruedo Ibérico, aparece el libro de Blas de Otero *Que trata de España*. En el mismo año, una segunda edición en La Habana. Hasta 1977 no apareció la primera edición española (volumen 78 de la Colección «Visor» de poesía, Madrid) y tercera del libro. Así lo quiso el autor, olvidándose justamente de un mal llamado volumen *Que trata de España*, editado en Barcelona (Editorial RM, sin fecha), y que con sesenta y ocho poemas —más o menos la mitad del libro— constituía una de las más vergonzosas mutilaciones impuestas por la censura.

Llegaba, por tanto, este libro, en 1964, en la plena madurez del poeta —nacido en 1916—, cuando ya contaba con varios títulos fundamentales: *Angel fieramente humano* (1950), *Redoble de conciencia* (1951), *Pido la paz y la palabra* (1955), *Ancia* (1958), *En castellano* (1960), sin contar *Cántico espiritual*, cuaderno de cuarenta y tantas páginas, número 2 de los Cuadernos del Grupo «Alea», San Sebastián, 1942: en el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz y primera publicación independiente de Blas de Otero. En 1964 su poesía había sido objeto de, entre otros, dos importantes estudios, aunque muy desiguales en su extensión: el bastante breve de Dámaso Alonso, segunda parte de su trabajo *Poesía arraigada y poesía desarraigada* (recogido en el volumen *Poetas españoles contemporáneos*, 1952, segunda edición, 1958), que utiliza exclusivamente textos de *Angel*... y *Redoble*..., y el mucho más amplio análisis de Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, discurso inaugural del curso académico 1955-56 en la Universidad de Oviedo (Oviedo, 1955, reeditado por Ediciones Anaya en 1966 tal como fue escrito en el verano de 1955, salvo un breve *postcriptum* en 1966). Teniendo en cuenta los libros aparecidos entre 1955 y 1966 —el más reciente, *Que trata de España*, en 1964—, el profesor Alarcos señalaba en esa nota final: «La consecuente y progresiva inclusión del poeta en el "nosotros", la huida consciente de toda postura insolidariamente personal...; resumiendo puede decirse que el camino iniciado "a la inmensa mayoría", llega a penetrar "en la inmensa mayoría" y a proseguirse "con la inmensa mayoría"» (cfr. *OTE* 48, 54; Anaya, 1966, p. 152). Se refiere Alarcos al

poema de *Que trata de España* titulado «C. L. I. M.», es decir, «con la inmensa mayoría», que termina con una rotunda declaración de solidaridad: «*Soy sólo poeta:* levanto mi voz / en ellos, con ellos. Aunque no me lean» (el subrayado es de Otero, p. 54, edición Ruedo Ibérico, página 58, «Visor»).

La actitud solidaria del poeta, el paso del «yo» al «nosotros», empieza por su apertura a lo más próximo e inmediato, a la tierra, la realidad españolas, a la misma mención de la palabra España. Ya en *Redoble de conciencia* la encontramos dos veces en el poema «Hijos de la tierra», texto que reaparece en la parte cuarta de *Ancia:* «Europa, amontonada sobre España, en escombros»; «Europa, a hombros de España, hambrienta y sola», son los dos alejandrinos que traen el nombre que va a ser central, sustentador, de una gran parte de la poesía posterior de Otero. Pero aquí estamos todavía ante un poema de hondas raíces metafísicas, aunque hincadas en un tiempo histórico concreto, el posterior a la Segunda Guerra Mundial, a la gran tragedia colectiva que está en la base —con la guerra española, su prólogo— de libros poéticos como *Hijos de la ira,* de Dámaso Alonso, y *Los muertos,* de José Luis Hidalgo. Con el primero, aparecido en 1944, se establece ya una asociación desde el mismo título del poema, cuya estrofa, serventesio final, es bien revelador y expresivo del «tremendismo» que encierran esos libros, que había surgido en muchos textos de la revista *Espadaña* (1944-1950): «¡Alzad al cielo el vientre, oh hijos de la tierra; / salid por esas calles dando gritos de espanto! / los veintitrés millones de muertos en la guerra / se agolpan ante un cielo cerrado a cal y canto.» En *Espadaña,* recordemos, se publicaron sonetos de Blas de Otero, junto a poemas de casi todos sus compañeros de generación: el mismo Hidalgo, José Hierro, Valverde, Bousoño..., y también Celaya. La mención de España forma aquí parte de esa «poesía desarraigada» que formuló Dámaso Alonso, de esa primera etapa que representan *Angel...* y *Redoble...*, y que, en palabras del profesor y crítico Víctor G. de la Concha, «no es más que una lucha denodada y desgarrada, contra ese silencio de Dios. Ni aun derribado en la muerte, callará el poeta» (en el libro *La poesía española de posguerra, Prensa Española,* Madrid, 1973, p. 452).

Pero el tema de España, su presencia, que va a ser central en la poesía de Otero, irrumpe ya plenamente en *Pido la paz y la palabra* (1955), el libro que se inicia con la confesión, la entrega, «A la inmensa mayoría», poema en cuyo final se fijan lugar y tiempo («Bilbao, a once / de abril cincuenta y tantos»); el nombre de su ciudad inaugura, así, toda una toponimia española, vasca, que se va a reiterar en este libro y en todos los que le van a seguir. Se iniciaba con *Pido*

la paz..., la gran serie titulada *Que trata de España,* que culminaría nueve años más tarde en el libro del mismo nombre y en donde en primer lugar se presenta la serie completa, integrada por dos partes y cuatro libros: «Primera parte. Libro I: *Pido la paz y la palabra.* Libro II: *En castellano.* Segunda parte. Libro III [fragmento]. Libro IV: *Que trata de España.*» Este plan general en la reedición, primera edición española, de *Que trata de España,* en 1977, se ha transformado de la manera siguiente: «*Que trata de España.* Primera parte. Libro I: *Pido la paz y la palabra.* Libro II: *En castellano.* Segunda parte. Libro III: *Que trata de España.*» Un contrasentido, sin embargo, con lo anterior representa el mantenimiento en esta edición de 1977 de la breve nota introductoria —tras el poema-prólogo u obertura del libro— de la primera edición: «Comienza el Libro IV [MCMLIX-MCMLXIII] de la obra llamada *Que trata de España,* realizada dentro y fuera de esta patria, dirigida por y a la inmensa mayoría.» En el ya citado *postscriptum* de 1966, Emilio Alarcos se refiere a esta ordenación nueva que Blas de Otero había hecho de su obra en 1964, con referencias concretas a algunos textos, como el soneto «heterodoxo» y otro, de *En castellano,* que empieza afirmando: «Aquí termina la primera parte» (*La poesía de Blas de Otero,* Anaya, 1966, pp. 152-153).

Tres años antes de la aparición de *Pido la paz y la palabra* se había publicado —1952— la *Antología consultada de la joven poesía española,* preparada por Francisco Ribes, y en donde Blas de Otero es uno de los nueve poetas seleccionados —los más votados—, el penúltimo —entre Nora y Valverde— según la ordenación alfabética elegida. Entre los quince poemas de Otero, y en el grupo final de los «inéditos en libro», figura el ya citado «A la inmensa mayoría», pero con un final ligeramente diferente: «Bilbao a once / de abril, cincuenta y uno», en lugar de «cincuenta y tantos», que, a partir de la primera, en 1955, aparece en todas las ediciones de *Pido la paz y la palabra.* Y en el breve texto, a la manera de prólogo, al frente de sus poemas, «Y así quisiera la obra», Otero se refiere ya a «la mayoría», a la dificultad de hacerse oír y a la necesidad de llamar, ya que «seguramente la causa de tal desatención está más en la voz que en el oído», añadiendo un poco más adelante dos importantes declaraciones y formulaciones sobre la poesía y el poeta, el hombre que la crea y la hace: «Creo en la poesía social a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales. ¿Realismo? Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos. Fijarse bien: *real-izándolo»* (el subrayado es del autor). Su apertura a lo exterior y objetivo, a su país y a su tiempo, el humanismo —rechazado el trascendentalismo metafísico—

de su poesía futura, se encuentra ya en estos textos de 1950, y publicados sólo uno y dos años después que *Redoble de conciencia* y *Angel fieramente humano,* respectivamente. Ya en *Que trata de España,* 1964, será explícita e inequívoca declaración: «Pero yo no he venido a ver el cielo, / te advierto. Lo esencial / es la existencia; la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra. / Es un deber elemental», final del poema «Cartilla (Poética)»; y en el mismo libro: «Sabed que la belleza, eso que llaman cielo, mínima flor, Mar Amarillo, / ya lo he visto. No tengo tiempo. *Antes / hay que poner los hombres en su sitio»* (el subrayado es mío), comienzo del poema «Belleza que yo he visto, ¡no te borres ya nunca!» Los dos poemas se integrarán en la *Poética* enviada para la *Poesía social (1939-1964), Antología,* de Leopoldo de Luis (Ediciones Alfaguara, Madrid, 1965; manteniéndose en la «segunda edición, revisada y aumentada» de 1969).

Abocado al deber de «poner los hombres en su sitio», el poeta se enfrenta en primer lugar con el sitio más próximo y entrañable, su tierra, su país, su patria, la «retrocedida España» de «Sobre esta piedra edificaré», poema cuarto de *Pido la paz...* Y la misma palabra *España* va a aparecer, en el título o el interior, de varios poemas de este libro: «Hija de Yago», «Espejo de España», «Posición», «Proal», «Vencer juntos», «En nombre de muchos», «En el nombre de España, paz», «Lo traigo andando», siempre unida a la tristeza, al sufrimiento, a la oscuridad y el ahogo, el peligro para el hombre; pero también enraizada, clavada en lo más hondo de su ser, como fija en metáfora certera: «España, espina de mi alma. Uña y carne de mi alma», del poema «Proal». La visión dolorosa y sombría de España se apoya y se expresa en algunos casos a través de préstamos ilustres: «Madre y maestra mía, triste, espaciosa España», primer alejandrino del serventesio final de «Hija de Yago», cambia sólo el orden de los calificativos del endecasílabo de Fray Luis de León «a toda la espaciosa y triste España», verso veinticinco de la oda «Profecía del Tajo», cuyo verso sesenta y uno, el heptasílabo «acude, corre, vuela», se inserta, igualmente con variación en el orden de los elementos, en uno de los últimos poemas de *Pido la paz...*, el que comienza —no tiene título— *En el nombre de España, paz:* «... España, / España, no te / aduermas. / Está en peligro, corre, / acude. Vuela / el ala de la noche / junto al ala del día / ...», con cambio también en la sintaxis. En otro poema sin título, cuyo primer verso es *Ni una palabra,* se incrusta literalmente otro verso de Fray Luis, el veintiuno de la oda «Vida retirada», «¡Oh, campo! ¡Oh, monte! ¡Oh, río!», sólo que dividiéndolo en dos versos y dando nombre al no nombrado río por Fray Luis (aunque se trata del Tormes): «Oh campo, / oh monte, oh río / Darro: borradme / vivo.»

La que va a ser dualidad característica, más aún, sustentadora y configuradora de su temática española, de esta nueva poesía civil, nacida y determinada por la situación político-social de la España de posguerra, se presenta ya, rotunda y claramente, en *Pido la paz y la palabra:* la esperanza en el resurgir de todo lo abolido, de la luz frente a las sombras, la alegría y la vida desterrando tristeza y muerte, la palabra derribando los muros del silencio. Y siempre la paz y el aire, la paz y la libertad. Desde el primero hasta el último poema del libro, «A la inmensa mayoría» y «En la inmensa mayoría», que marcan, además, la evolución del poeta, su instalación entre los hombres, se va trazando la línea de esperanza en medio del presente sombrío: desde la petición de paz («Yo doy todos mis versos por un hombre / en paz», del primero) hasta la profesión de fe («Podrá faltarme el aire, / el agua, / el pan, / sé que me faltarán. / ... la fe, jamás. / Cuanto menos aire, más. / Cuanto más sediento, más. / Ni más ni menos. Más», en el último). La otra gran afirmación, la primera para el escritor, el poeta, la de la palabra, aparece ya en el segundo poema del libro, el titulado «En el principio», acuñada en un heptasílabo repetido al final de los tres fragmentos, que no estrofas, del texto: «me queda la palabra». Poema éste bien expresivo de esa dualidad señalada: el testimonio negativo, desolado, cae aplastado ante la realidad implacable del presente «me queda», lo que no le han podido quitar, destruir; lo que, a pesar de todo, no ha perdido, lo que le ha hecho poeta: la palabra, sobre la que una y otra vez vuelve en su poesía. «Mi voz» la llamará en el poema inicial de *En castellano,* unida a la alegría y la paz, proclamándolas, alzándolas, con la fuerza y el clamor de la verdad («mi voz apedreando las puertas de la muerte / con cantos que son duras verdades como puños»), rompiendo los diques, los cercos del tiempo malo («Aquí tenéis mi voz zarpando hacia el futuro»); palabra, voz, que tienen una expresión única, un nombre, una identificación: «escrita en castellano» y que a España se dirige, copartícipes ambos en el dolor: «España, no te olvides que hemos sufrido juntos», final de este poema fechado en 1951.

La petición reiterada de paz —«para el hombre», «para el aire»— en «Hija de Yago»; de la paz y la palabra en el poema que empieza y termina con la misma necesidad y urgencia, «Pido la paz y la palabra», no callando nunca, diciendo «lo que me dejan»; paz repetida, gritada, para sacudir y despertar a su patria, para evitar que se duerma, para avisarle que «el hombre está en peligro», en el ya citado «En el nombre de España, paz». Y la hermosura de su tierra, a pesar de su tristeza: «porque soy hijo de una patria triste / y hermosa como un sueño de piedra y sol; ...», en el poema «Juntos»; y la realidad, la

verdad de su canto, a pesar o a causa del dolor, de los «ríos con llanto. Lágrimas caudales. / Este es el sitio donde sufro. Y canto». Petición, también, de alegría, repetida una y otra vez, como la paz, «para el hombre hambreante y sepultado / en sed ...», «para el mundo inundado / de sangre, ...», y, finalmente, «Para ti, patria, árbol arrastrado / sobre los ríos, ardua España mía, / en nombre de la luz que ha alboreado: / alegría». Invocación a la naturaleza, a los «árboles abolidos», a los «árboles de una patria árida y triste», a los machadianos «olmos sonoros, altos / álamos, lentas encinas, / olivo /en paz», para un nuevo brillar al sol; a las «cimas azules de mi patria», al aire, al mar perdidos, para que alcen la voz, resuenen libres, entre todos «a pie desnudo en el arroyo claro, / frente serena de la libertad»: revitalización por parte de Otero del apóstrofe y de la prosopopeya, ésta última especialmente importante por la fusión, identificación del hombre y la tierra en su poesía, por la animación de un paisaje —el español—, de algunas de sus principales realidades naturales, que dejan de ser algo estático y pasivo para integrarse y participar en la lucha del hombre, en la palabra viva y vivificante del poeta. De afirmación y de fidelidad: «Fidelidad» es el título del poema penúltimo de *Pido la paz...*, y en él anuncia la proclamación de fe del último, el ya citado «En la inmensa mayoría», estructurado en tres fragmentos, cada uno iniciado anafóricamente con el presente «creo», constituye «Fidelidad» una triple afirmación de fe: en el hombre, en la paz, en la patria, frente a las «españas a caballo / del dolor y del hambre», «aunque hoy hay sólo sombra, / he visto / y he creído».

Como en algunos textos transcritos se muestra claramente, España está presente en prácticamente todo el libro; cuando la palabra no lo está, aparece en su lugar con mucha frecuencia «patria», y también, aunque mucho menos, «tierra» («Pues que en esta tierra / no tengo aire, / enristré con rabia / pluma que cante», cancioncilla completa, sin título, coplilla o variante de seguidilla, y el poema más breve de todo el libro). «Patria y tierra» aparecerán ya en los mismos títulos de dos poemas de *En castellano:* «Patria aprendida» y «En esta tierra» [el primero, aunando en su plano expresivo ambos términos: «¡Oh patria / sin presente. / ... Oh tierra / hermosa, merecedora de / ancho camino»; el segundo, identificando la tierra —España— con el propio cuerpo del poeta: «A mí / lo que me duele / es el pecho. / (El pecho / tiene forma / de España)», y uno y otra necesitando aire, mucho aire, es decir, libertad]. En *Que trata de España,* tres de sus poemas empiezan con la palabra *patria,* y dos de ellos son los primeros de los capítulos segundo y cuarto, respectivamente, «La palabra» y «Geografía e historia»: «Patria / perdida. ...», «Patria, con quién

limitas...», y el tercero, «Patria lejana, dónde...»; en el capítulo quinto, «La verdad comía», último del libro. Y en su poema inicial, a manera de prólogo, une en oposición *España y patria* en su principio («España, / patria de piedra y sol y líneas / de lluvia liviana...») y lo termina con la segunda («... sola y soterraña / y decisiva / patria»).

Pero la tierra, la patria, España, van concretándose, diversificándose en nombres propios, en una toponimia concreta, ya presentes también en *Pido la paz y la palabra.* A los casos, ya citados por otras razones, de Bilbao en el poema inicial, «A la inmensa mayoría», y el río Darro, en «Ni una palabra...», hay que añadir bastantes más, empezando por Iberia, citada una sola vez en todo el libro —en «Hija de Yago»—, y siguiendo por nombres de ciudades y pueblos españoles: en los poemas «Espejo de España», «Aceñas», «En el corazón y en los ojos» (que termina con los octosílabos machadianos del poema «Campos de Soria», «Soria, ciudad castellana / ¡tan bella! bajo la luna»), «Biotz-Begietan» (con la única mención, en este libro, de Madrid, que saltará más tarde incluso al título de otro: «Hojas de Madrid»; la «capital de la esperanza», llamada por Alberti, vista por Otero como «el sitio / donde enterraron un gran ramo verde», en clara referencia al final de la guerra civil), y «Lo traigo andado», uniendo ciudades y pueblos con ríos y montes de España bajo el más puro acento popular: el título procede de una «soleariya», con la que se cierra el poema. Río también —el Duero— en el ya citado «Aceñas» —cuyo título ya lo anuncia— y en «Vencer juntos» («Un español de arriba de los ríos, / Guadalquivir y el Ebro me guardan las espaldas»), que van así delimitando la realidad física y espiritual de España. Esta última se presenta también en los nombres personales, tres tan sólo en *Pido la paz y la palabra:* uno, universal, Ludwig van Beethoven, y dos españoles —realidad y ficción—, Antonio Machado y Sancho Panza. El breve poemilla «Con nosotros», evocador del autor de *Campos de Castilla,* contiene dos alusiones muy claras: una, a Madrid, al colocar después del título la acotación «(Glorieta de Bilbao)», y en ella el café adonde acudía el poeta; la otra, al primer verso, «Misterioso y silencioso», de *Oración por Antonio Machado,* de Rubén Darío, incrustado en su poema por Otero, que cambia el orden de los calificativos («Silencioso / misterioso, ...»), como hace en otros casos (ya se ha visto con Fray Luis de León). El titulado «Con nosotros» indica, además, la intención de subrayar el costado solidario de Machado, la evolución progresiva de su vida y su obra hasta la plena identificación con la causa popular, que Otero resume, con ejemplar economía expresiva, en cuatro palabras: «se incorporó / al pueblo». No va a ser éste el único homenaje poético de Blas de Otero a Antonio Machado: en el

libro siguiente, *En castellano,* incluye un texto mucho más extenso, «Palabras reunidas para Antonio Machado», con una muy iluminadora cita machadiana al frente: «Un corazón solitario / no es un corazón.» Yendo hasta las raíces del poeta sevillano, brota el pasado poético castellano, desde el Romancero hasta Quevedo, desde el cancionero popular hasta Fray Luis, y los surcos de Berceo, que Machado cantó en *Mis poetas.* Pero también las ciudades unidas a su vida: Sevilla, Soria, Baeza, y la implícita referencia al destierro en «El mar / se derrama hacia Francia, ...», a la muerte y sepultura en tierra extranjera («... te reclama, / quiere, queremos / tenerte, convivirte, / compartirte / como el pan»), final del poema que resume y ratifica el encuentro del ayer y el hoy, de aquellas palabras con estas palabras nuevas. Y no se trata sólo de las palabras machadianas, sino de otras anteriores del propio Otero, «aquellas / con que pedí la paz y la palabra», auto-homenaje que se completa con la transcripción completa del poema de *Pido la paz...,* «Arboles abolidos, ...». Pero la autocita marca más rotundamente el enlace, la ligazón, del poeta de hoy con el de ayer, con su poesía popular, civil y solidaria. Camino machadiano, que como el de Blas de Otero, fue desde el «yo» al «tú» y al «nosotros», desde el individuo a la colectividad.

En la segunda parte y libro tercero, culminación del ciclo «español», *Que trata de España,* y dentro del «Capítulo IV. Geografía e Historia», que contiene varios homenajes a escritores y artistas, aparece un nuevo recuerdo del autor de *Nuevas canciones,* el soneto en alejandrinos titulado «In memoriam», texto más lírico que los anteriores, situado en un entrañable espacio machadiano, el de Soria, aludida por «la plaza de la Audiencia» («... la campana / de la Audiencia da la una», en «Campos de Soria»), con mención repetida del Duero y presencia de unos árboles que desde el paisaje se erigieron en símbolo del sentimiento («Alamos del amor»). Otero evoca a la vez al «hombre bueno» y al poeta de «precisa palabra», en fusión certera, tan importante para entender y valorar a Machado, de ética y estética. Pero no falta tampoco en este poema la alusión a un tiempo nuevo, la esperanza de la libertad: «... Hacia oriente, / tierras, montes y mar que esperamos que abra / sus puertas.»

La presencia cervantina de Sancho Panza abre y cierra el poema «Me llamarán, nos llamarán a todos» (primer verso), ya que Otero ha puesto al frente unas palabras de Sancho al final del *Quijote,* en el capítulo setenta y cuatro y último: «... porque la mayor locura, que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más...». Y contra la muerte el vivir imperecedero de Sancho, identificado con el pueblo —al que pertenecía— igualmente inmortal: «Pero

tú, Sancho Pueblo, / pronuncias anchas sílabas, / permanentes palabras que no lleva el viento...», palabras finales del poema, una vez más el «canto de vida y esperanza» de la poesía de Otero y una muy rotunda referencia a la lengua viva y popular, a esa «anchura» del decir jugoso y cotidiano, de la palabra henchida y rebosante: «anchas sílabas» reaparecen en *Palabra viva y de repente* (capítulo II, «La palabra», de *Que trata de España),* enfrentándolas, para su mayor grandeza, con las del poeta: «Da vergüenza encender una cerilla, / quiero decir un verso en una página, / ante estos hombres de anchas sílabas, / que almuerzan con pedazos de palabras.»

No Sancho, pero sí Don Quijote aparece en algunos poemas de *En castellano,* como «Letra», abierto con una cita del capítulo octavo de la primera parte de la novela, doble homenaje a Don Quijote y a Dulcinea; y el brevísimo —sólo dos versos— *Don Quijote* y *San... Ignacio:* «Fundir a Don Quijote y san Ignacio: / de aquél, el ideal; de éste, la *actio.*» En el capítulo IV, «Geografía e Historia», de *Que trata de España,* son varios los poemas «quijotescos», con mayor presencia de Don Quijote que de Sancho, y éste siempre unido al primero: en «Habla de la feria» y en el soneto «Vámonos al campo», dirigido todo él, muy unamunescamente, al caballero, para terminar diciéndole: «Sigue a Sancho Pueblo, señor Don Quijote», que expresa la primacía de lo popular, «la fronda de la solidaridad», endecasílabo anterior y penúltimo del soneto. Esta identificación Sancho-Pueblo se intensifica con el ya citado «Me llamarán, nos llamarán a todos», de *Pido la paz y la palabra,* que pasa a *Que trata de España,* aunque sin indicar su procedencia. Al frente de estos nueve poemas cervantinos-quijotescos figura también el mismo símbolo: «Rectifico mi verso. / *Unir a Don Quijote y Sancho-Pueblo* / (el subrayado es del poeta). Tanto monta, monta tanto / Don Quijote como Sancho.» Este texto de la edición de 1964, en la de 1977 ha perdido los dos octosílabos finales, quedando así fijada escueta y finalmente la unión Sancho-Pueblo. En el penúltimo poema de ese mismo capítulo cuarto, «Geografía e Historia», el soneto «Historia de la reconquista», pide al pueblo, al «pueblo puro, / materia insobornable de mi canto», que se «desenquijotice» para conquistar, en cambio, la revolución.

El mismo año, 1955, de *Pido la paz y la palabra,* Gabriel Celaya publica —en *Verbo,* Alicante— el libro *Cantos iberos,* «escrito en los años de furor y esperanza», según declaración del autor. Las relaciones, las concomitancias con los libros de Otero son muchas e intensas: poemas como «España extraña», «España en marcha», «España en pie», «La arcilla que palpo y beso» («Iberia, barro de España», es su primer verso), «Hablando en castellano» (Otero publicaría *En cas-*

tellano en 1960] y «A Sancho Panza», que comienza con el dodecasílabo «Sancho-bueno, Sancho-arcilla, Sancho-pueblo», que repetirá dos veces más, junto a Sancho-vulgo, Sancho-tierra, Sancho-ibero, Sancho-patria y Sancho-obrero: poema de exaltación e impulso, de fe y esperanza en la arcilla popular, en el hermano Sancho, en el pueblo siempre vivo e imbatible.

La abundante y rica presencia cervantina y quijotesca en la literatura española del siglo XX, desde los hombres del 98, desemboca en estos poetas testimoniales y solidarios de los años cincuenta. Pero es toda la temática española, el «tratar de España» de Otero, Celaya y tantos otros poetas contemporáneos —por ejemplo, Eugenio de Nora, que en 1954 había publicado *España, pasión de vida,* escrito entre 1945 y 1950 y publicado en su mayor parte entre 1945 y 1949 en varias revistas, entre otras, la leonesa *Espadaña*—, la invocación y apelación constantes a todo lo español, hombres y paisajes, remite directamente a poetas como Antonio Machado y Miguel de Unamuno, que encabezan una nómina muy nutrida en la poesía española contemporánea.

No puede cerrarse el estudio de *Pido la paz y la palabra* en su condición de «Libro I» de *Que trata de España* sin señalar las concretas referencias vascas que en él aparecen: además de la mención de Bilbao, en donde fecha y firma su confesión y su ofrenda dirigidas *A la inmensa mayoría,* el poema «Muy lejos» es un duro testimonio de esa ciudad, la suya, aunque sin nombrarla («Laboriosa ciudad, salmo de fábricas / donde el hombre maldice, mientras rezan / los presidentes del Consejo: oh altos / hornos, infiernos hondos en la niebla»); sí menciona, en cambio, al río Nervión. Hay que advertir, sin embargo, que este poema fue incluido en *Pido la paz...* en la edición de 1975 *(El Bardo* núm. 101, Editorial Lumen, Barcelona), figurando antes dentro del libro siguiente, *En castellano,* que todavía conservaba en 1969, en el amplio volumen antológico *Expresión y reunión* (Ediciones Alfaguara), preparado por el propio poeta. Otro poema vasco del libro de 1955 es *Gallarta* («Vizcaíno es el hierro —el mar, cantábrico—, / ...»), presidido por una cita de Tirso de Molina: «el hierro es vizcaíno, que os encargo, corto en palabras, pero en obras largo».

Y añadamos, finalmente, que la reciente edición de 1975 termina con un texto muy posterior, «Hojas de Madrid», perteneciente al libro del mismo nombre, escrito en 1968 y 1969 e inédito como libro. No se trata, sin embargo, de un poema inédito: en la ya citada antología *Expresión y reunión* abre la serie de doce poemas pertenecientes a «Hojas de Madrid», aunque ahí el título del poema es «Túmulo de gasoil», y lo sigue siendo en las también antologías e igualmente preparadas por el poeta, aunque mucho más breves, *Verso y prosa* (Edi-

ciones Cátedra, Madrid, 1974) y *Poesía con nombres* (Alianza Editorial número 637, Madrid, 1977), es decir, dos años después, esta antología temática, de la última y citada edición de *Pido la paz y la palabra.* Acorde con el título del libro, centra el poema, Madrid, su cielo, su plaza de Oriente, sus escritores (Mesonero, Lope, Galdós y Quevedo), pero la crítica punzante del poeta deshace el tópico («bajo este cielo de Madrid ahumado por cuántos años de quietismo»), deja constancia de la realidad nada brillante, del mediocre, colonizado y casi irrespirable presente («inefable Madrid infestado por el gasoil, los yanquis y la sociedad de consumo»). Además, la sabiduría poética de Blas de Otero estructura este poema dentro del viejo tópico del *ubi sunt?,* con referencias explícitas a las coplas manriqueñas: «Hojas sueltas, decidme, qué se hicieron / los Infantes de Aragón, Manuel Granero, la pavana para una infanta, / ...», versos iniciales a los que más adelante, y tras esa asociación caótica de componentes, se unen las «ropas chapadas» —en contraste con las «faldas en microsurco, y manillas brillantes y sandalias de purpurina»—, «el rocío de los prados», y la mención misma del poeta, vitalmente, rabiosamente irrespetuosa («ciudad donde Jorge Manrique acabaría por jodernos a todos»), y de su padre («... don Rodrigo en su túmulo de terciopelo y rimas cuadriculadas», fin del poema).

Publicado en 1960 por las Ediciones de la Universidad de México, *En castellano* es incluido en el mismo año con *Pido la paz y la palabra,* en el volumen *Con la inmensa mayoría (Biblioteca Contemporánea* número 289, Editorial Losada, Buenos Aires). La primera edición, realmente, es la aparecida en París en 1959 con el título *Parler clair.* En su reciente y última aparición (Colección de poesía *El Bardo* núm. 125, Editorial Lumen, Barcelona, 1977), algunos pequeños cambios: la desaparición de dos breves poemas y la sustitución del ya citado «Muy lejos» —que ha pasado, como se ha visto, a *Pido la paz...*— por otro poema «bilbaíno» titulado precisamente «Bilbao», incluido en 1969 en *Expresión y reunión,* dentro de *Hojas de Madrid* (1968-69), a continuación del acabado de comentar «Túmulo de gasoil»; también figura «Bilbao» en *Poesía con nombres* (1977), formando parte de *Expresión y reunión.* Sólo en otros dos poemas de *En castellano* aparece alguna mención vasca: el mismo nombre Bilbao, en una enumeración de cuatro ciudades, junto a Madrid, París y Barcelona, en *Ruando,* «rondando calle y plazas» por esas «ciudades / que vi, viví, ...», y el nombre de *Vizcaya* en el poema «Caniguer», uno de los últimos del libro, en donde frente al «Tibidabo / hablando viendo / la tierra que me faltaba para escribir mi patria es también Europa y poderosa», entrando «por el Arc de Bará / de repente remonto todo tránsito el hondo / Ebro /

a brazazos retorno arribo a ti / Vizcaya / árbol que llevo y amo desde la raíz / y un día fue arruinado bajo el cielo». Con su lenguaje roto y apretado, quebrado y sintético, la llamada de la tierra, la vuelta a los orígenes brota incontenible, simbolizada en ese árbol (¿de Guernica?), y unida siempre a la denuncia de la destrucción y la ruina. Esta doble actitud, estos dos sentimientos de amor y repulsa, contradictorios y complementarios, se expresan claramente en el citado *Bilbao*, «... ciudad donde nací, turbio regazo / de mi niñez, húmeda de lluvia / y ahumada de curas, / ...», que «no eras digna de mi palabra, / sino para insultarte, ...»; pero, al mismo tiempo, es la llamada, la añoranza, desde otras ciudades, «... porque sólo tú sostienes mi mirada, / das sentido a mis pasos / sobre la tierra...», y así, en Madrid, París, Moscú, Shanghai, La Habana, «tenía necesidad de recordarte», le dice a su ciudad, al Bilbao «con la mejilla manchada por la más burda hipocresía», pero «donde, muy lejos, muy lejano, se escucha el día de la venganza alzándose con una rosa blanca junto al cuerpo de Martí». A través de la Revolución cubana, que el poeta vivió, se une la turbia ciudad del pasado y el presente con la de un mañana liberador, simbolizado en el nombre y el ejemplo de José Martí. «Bilbao» es un poema de contrapunto pasado-presente («Yo, cuando *era* joven, / te *ataqué* violentamente, / te *demacré* el rostro, / ...», y «esta noche / no *puedo* dormir, y *pienso* en tus tejados, / me *asalta* el tiempo huído entre tus calles, / y te *llamo* desoladamente desde Madrid, / ...»; presente-pasado («*recuerdo* que en París aún me *ahogaba* tu cielo / de ceniza, / luego *alcancé* Moscú...», etc.) (los subrayados son míos), para terminar con una premonición y esperanza de futuro. La tierra vasca, su mar, Bilbao, su río, tendrán una presencia destacada, como se verá más adelante, en *Que trata de España,* continuando en algún libro posterior.

Como el primer poema de *Pido la paz y la palabra,* «A la inmensa mayoría», el inicial de *En castellano,* sin título, que empieza con las mismas palabras de aquél («Aquí tenéis...») y termina con otras similares, reiterando el presente y el lugar, es una invocación apasionada a la paz («Labraremos la paz, la paz, la paz...»), una voluntad de alegría contra el sufrimiento de voz, una afirmación de «voz zarpando hacia el futuro», de «voz escrita en castellano». Establecía de esta forma Otero la conexión más evidente entre los dos libros, lo que este segundo tenía de continuación y complementariedad del primero, para terminar invocando al país, a la patria, para recordarle todo el dolor compartido: «España, no te olvides que hemos sufrido juntos.» Desde este poema prologal, obertura de todo el poemario, España o «mi patria», en sus paisajes y en sus hombres, sus ciuda-

des y su pueblo, su ayer y su hoy, va a invadir el libro por sus cuatro costados, desde la admiración y el elogio de sus bellezas y su dignidad hasta la denuncia y la acusación de sus iniquidades y su ignominia, desde la diatriba a un presente sombrío e injusto hasta la esperanza de un futuro luminoso y justiciero. Y siempre hablando, escribiendo, o escribiendo-hablando, en la lengua de todos, la palabra libre y liberadora de su pueblo. Unión indestructible de la patria y el lenguaje, España y la palabra. Ya en el segundo poema del libro, el titulado «Por-para», testimonia Blas de Otero la no gratuidad de su escritura; por el contrario, su necesidad, su contribución a la causa de la paz y la justicia «del mundo / (incluida / la caricaturesca España actual)». Y de España y para España, y del hombre y para el hombre, va a hablar, va a escribir el poeta, de la terrible pero también hermosa España, de la media España yacente que «murió de la otra media», las «dos Españas frente a frente», y «al tiempo del guerrear, / al tiempo del guerrear, / se perdió la verdadera» (en el poema «La va buscando»). Y es a la España verdadera a la que el poeta se dirige, a la que pide se ponga «en pie / de paz», a la que, con ecos evangélicos, ordena «levántate / y anda...» Sabe, también, decir, aunque lo calle, «España, patria, / libre. / España / libre» —en «No salgas, paloma, al campo»—, aunque la libertad, «el aire lleva / dieciséis años parado», final del poema «MCMLV», que marca exactamente todo el tiempo transcurrido desde el final de la guerra civil. Es el «Oh patria / sin presente», de «Patria aprendida»; «el silencio espesado sobre España», de «Condal entredicha»; «la raíz amarga de mi patria», en «Anchas sílabas»; la «voz cercada», los «días cerrados», en «No espantéis el ruiseñor»; «... las rejas de esta vieja cárcel / alzada sobre el Cantábrico...», en «Cartas y poemas a Nazim Hikmet»; los «Españolitos helándose / al sol —no exactamente el de justicia—», de «Censoria», y glosa del muy conocido texto de Antonio Machado en *Proverbios y cantares:* «Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón.» Otros ejemplos podrían citarse, pero la selección anterior es harto significativa de esta palabra civil de Otero.

Pero en esta escritura dialéctica a la negación se contrapone la afirmación; a la tristeza, la alegría; a la derrota, la esperanza. Desde el primer poema, como ya se ha visto, se expone esta actitud, la búsqueda irrenunciable de la luz y el aire, las dos grandes metáforas de la España soñada y esperada. Títulos de poemas como «Sol de justicia» y «Aire libre» pueden resumir y compendiar la palabra abierta y esperanzada de Otero. *Aire* (es decir, libertad) se repite una y otra vez: en los ya citados «MCMLV», «Patria aprendida», «Condal en-

tredicha», «Aire libre», «Anchas sílabas», y en «Pluma que cante», «En esta tierra», «Entendámonos», «Elegía a un compañero» y «Cantar de amigo», poema final del libro y cuya última palabra, en dos versos de un cantar popular, es *aire:* «De los álamos tengo envidia, / de ver cómo los menea el aire.» *Luz* u otros significantes de su mismo campo semántico *(claridad, amanecer, alba, aurora, sol,* el verbo *brillar,* etc.) van configurando igualmente esta poesía de la esperanza: junto al ya citado *Sol de justicia, Soledad tengo de ti* (que termina: «... entre la luz con un cuchillo / brillante, ¡ay de mi España!»), «No espantéis el ruiseñor» (que nombra tres veces *claridad;* una, *luz,* y una, *alba),* «Ultimas noticias» (poema en prosa, de rotundo final, con aliento revolucionario: «Los hijos de la tierra, erguidos por dentro, avanzan hacia el salón damasco de la aurora»), *Un verso rojo alrededor de tu muñeca* (en donde el color del título y del final abre la esperanza revolucionaria: «Clara y libre / brille una cinta roja entre cadenas») y «Caniguer», además de algunos de los citados para la metáfora del *aire.*

Prosigue Blas de Otero en este libro la incorporación a sus poemas de versos de grandes poetas españoles: así, por ejemplo, en «Censoria», el primero de la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos...,* de Quevedo («y no he de callar por más que con el dedo»); el brevísimo —sólo dos versos— «15 de abril» se inicia con el conocido octosílabo machadiano, dándole inmediatamente, con el pie quebrado, una dimensión histórica y política, la de la truncada esperanza republicana: *«La primavera ha venido, /* y se ha ido» (el subrayado es del poeta); «Copla del río» comienza con el primer verso de las *Coplas* de Jorge Manrique: «Recuerde el alma dormida»; en el bastante largo «No espantéis el ruiseñor», con referencias topográficas (el Duero, la Sierra de Aitana, Reus), se incrusta el verso de Rubén Darío, «Francisca Sánchez, acompáñame» (de la serie *A Francisca,* incluida en *Lira póstuma);* el «¡ay de mi España!», final del poema «Soledad tengo de ti», es recreación evidente del estribillo «¡Ay de mi Alhama!», del *Romance de la pérdida de Alhama.* Junto a estos homenajes implícitos figuran los explícitos a unos cuantos españoles antecesores o contemporáneos en la poesía y en la ética y el comportamiento civil: el ya citado poema «Palabras reunidas para Antonio Machado», el titulado «Segunda vez con Gabriel Celaya», y el soneto que comienza «La soledad se abre hambrientamente...», en cuyos tercetos aparecen «todos los nombres que llevé en las manos»: Antonio, Gabriel, Miguel, Rafael, es decir, Machado, Celaya, Hernández, Alberti, junto a César (Vallejo), Pablo (Neruda) y Nicolás (Guillén), junto a otros nombres no hispanos. Ha-

bría que añadir, dentro de este recuento culturalista —cultura que en Otero siempre es viva y vivificadora, nunca anquilosada erudición—, sendas citas de Alfonso X el Sabio y San Juan de la Cruz al frente de los poemas «La va buscando» y el que comienza «Noches / dibujando el mapa / de la sed...», respectivamente; y otras dos cervantinas, quijotescas, abriendo los poemas «Letra» («Por más que el aspa le voltee / y España le derrote / y cornee, / poderoso caballero / es Don Quijote», son sus primeros versos, de los que los dos últimos son también una recreación del «poderoso caballero / es don Dinero», de Quevedo) y el que empieza «Quiero / salvarme. Patria entre alambradas, / no podrán con nosotros». Finalmente, fuera de la lengua y la literatura, pero dentro de la cultura hispana, el poema «Zurbarán 1957», uno de los últimos de *En castellano,* y en donde las cosas concretas y cotidianas, los objetos domésticos y cotidianos («... el plato / de sopa / pongo / por caso)...» (dice Otero), como los que inmortalizó el pintor en sus bodegones, desembocan en la vida que se hace con ellas, en «la libertad tirada por el suelo» y en la esperanza, en los versos finales, de «que mañana / será sábado, / así en España como en el hambre, libre / y redimido sábado».

Escritos y publicados *Pido la paz y la palabra* y *En castellano,* y, entre la fecha de aparición de uno y otro, la refundición de sus dos primeros libros en *Ancia* (1958), la poesía de Blas de Otero había cumplido una andadura extensa y una evolución trascendental, que pueden resumirse en estas palabras de Max Aub: «De lo particular a lo colectivo, la voz de Blas de Otero sueña y suena ya en y por muchos» (con ellas terminaba el breve estudio del poeta, dentro del más amplio *Una nueva poesía española (1950-1955)* —serie de cuatro conferencias dictadas en el Ateneo Español de México en 1956—, recogido como segunda parte del volumen *Poesía española contemporánea,* Ediciones Era, México, 1969). La aparición, en 1964, de *Que trata de España* iba a representar la culminación de esta poesía «colectiva», de esta sinfonía, o, más exactamente, gran coral y gran fresco españoles de Blas de Otero. Pero serie poética perfectamente abierta en su estructura, el tema de España no se iba a clausurar en el libro de 1964; por el contrario, seguiría presente en todos los libros posteriores, en verso y en prosa, publicados e inéditos (aquellos conocidos sólo a través de las varias antologías realizadas por el poeta). En ellos terminaremos nuestro recorrido por este camino central, a partir de 1955 —aunque, como hemos visto, venía de muy atrás— y hasta su muerte, de la poesía de Otero.

Con cinco partes o capítulos —como les llama—, *Que trata de España* es el libro más amplio de su autor, y a él afluyen todas las

líneas temáticas señaladas en los dos libros anteriores. Su gran novedad estriba, sobre todo, en dicha estructuración en cinco capítulos, titulados, respectivamente, «El forzado», «La palabra», «Cantares», «Geografía e Historia» —el más extenso de todos— y «La verdad común». Antes de ellas figuran tres poemas y una breve introducción en prosa situada entre el primero y el segundo. El primer poema empieza y termina con las palabras *España* y *patria,* respectivamente, y ambas se repiten una vez más en el interior del poema; canto, a la vez, a las diversas tierras españolas, acompañadas por sus peculiares, entrañables palabras, es decir, realidades, como las puramente naturales: «... / orvallo, sirimiri, de Galicia, / Asturias, Vascongadas: / ...». Recogiendo una línea principal de los dos libros previos, *España* se asocia íntimamente, casi fundiéndose e identificándose, con *esperanza, pueblo* y *palabra,* la «palabra viva» del hombre, la palabra del poeta que va a sustentar y titular la segunda parte de *Que trata de España,* pero que va a ser uno de los primeros núcleos temáticos de todo el libro, un motivo constante de análisis y reflexión en la poesía de Otero a partir de *Pido la paz y la palabra.* Sigue a este poema inicial la presentación —y declaración de principios— del libro: «Comienza el libro IV (MCMLIX-MCMLXIII) de la obra llamada *Que trata de España,* realizada dentro y fuera de esta patria, dirigida por y a la inmensa mayoría.» Siguen, completando este prólogo, pórtico u obertura del libro, dos sonetos, el primero, «heterodoxo», ya que el verso octavo es un heptasílabo; desde los versos primeros, *Libro* y *España* son una sola, la misma realidad, y realidad plural de sus acentos, sus palabras y sus tonos, como de sus pueblos: «Este es el libro. Ved. En vuestras manos / tenéis España... / ... Escrito está con nombres castellanos, / llanto andaluz, reciente, y algún viejo / trozo de historia: todo con un dejo / vasco, corto en palabras.» Se inicia, además, en este poema una poética con esa fórmula «corto en palabras», que representa la intención de sobriedad, de concisión, de palabra apretada, quebrada y cortada, que rompe y reconstruye, fragmenta y yuxtapone la realidad. Y la realidad, la palabra, es también aquí *la paz,* la que se alzó contra la barbarie, la que se identifica, en las preguntas finales, con el pueblo, motor de la historia, representación de su más noble y progresiva dimensión ayer y hoy, y abriendo en el presente el camino, la plena realización del futuro: «... Decid / quién encendió la paz frente al nazismo / incendiario. Quién hace, quién escribe / la historia de mañana desde hoy mismo.»

Si en este soneto se presenta, se habla del libro, en el siguiente, «ortodoxo» y final de este prólogo, el poeta se dirige al propio libro,

le invoca por tres veces, a partir del primer verso, del primer cuarteto: «Libro, perdóname. Te hice pedazos, / chocaste con mi patria, manejada / por conductores torvos: cruz y espada / frenándola, ¡gran dios, y qué frenazos!» La acusación directa, sin tapujos, a los censores, nuevos inquisidores, ocupa todo el segundo cuarteto, testimonio de las mutilaciones y prohibiciones sufridas por el poeta por una obra que debía publicarse fuera de su patria, como añade en los tercetos (el libro —no se olvide— se publicaba en París, nuevo exilio poético tras los de *En castellano*, México, 1960, y la antología *Esto no es un libro*, Puerto Rico, 1963). También traen los tercetos la palabra esperanzada, afirmativa, que levanta la fe en el mundo y en el arte, «ancho» uno y otro como «largo el porvenir». Palabra de Otero abierta siempre hacia el futuro, dinámica y progresiva, libre y liberadora: libertad contenida, con el refuerzo de la repetición, en el infinitivo del endecasílabo final: «Español es el verso que te encargo / airear, airear. Te escucho. Empieza.»

Sirven estos dos sonetos de introducción al capítulo segundo, «La palabra», pero también a parte del primero, «El forzado», a poemas como «Perdurando» («He vivido / caminando / y hablando en los papeles, / ...», uniendo finalmente palabra y vida, «presencias y memoria... el papel, / los hombres y el mañana»), «Biografía» («Libros reunidos» y «El corazón de España») e «Impreso prisionero», en donde Blas de Otero hace una síntesis de su poesía, de todos sus libros y etapas a partir del breve y temprano *Cántico espiritual*, y nueva denuncia del tiempo histórico, de un presente de muros y mordazas; sin embargo, el impulso vital, la fe y la esperanza, nunca abatidos, siempre firmes y enhiestos: «... ¿Hablar en castellano? Se prohíbe. / Buscar España en el desierto / de diecinueve cegadores años. / Silencio. / Y más silencio. Y voluntad de vida / a contra dictadura y contra tiempo.» También de este «Impreso prisionero» brotan algunos de los grandes maestros del castellano siempre presentes en Otero: el verso de Góngora y el medio verso de Fray Luis de León «triste, espaciosa España» —incorporado, como ya se vio, al poema «Hija de Yago», de *Pido la paz y la palabra*— convertido ahora en «la espaciosa y ardua España».

La identificación machadiana entre camino y vida tiene en Blas de Otero la equivalente vida y palabra, vivir y escribir o vivir y hablar, porque escribir y hablar van a ser la misma actividad en su poética, como claramente expresa en «Impreso prisionero»: el ya citado endecasílabo «¿Hablar en castellano? Se prohíbe», y, un poco antes, «hablo / para la inmensa mayoría...». En el capítulo «La palabra» se reitera, y aun se radicaliza, esta identificación: tras haber

escrito «Hablamos de las cosas de este mundo. / ... *(Escribo / hablando,* escuchando, caminando)» (el subrayado es del poeta, ya que esa afirmación constituye el poema «Poética» de *En castellano),* dará prioridad a la palabra popular, la de «los hombres que parlan a la puerta / de la taberna...», subrayando con las manos «sus sílabas de tierra». Y en el poema anterior, «Palabra viva y de repente», el poeta prefiere, antes que los libros, «las palabras de la gente», las que «parece que se tocan, que se palpan», palabras que son «cosas formidables, / que hacen temblar a la gramática»: la misma valoración de lo popular —lengua y pueblo, el hombre y su palabra— ya señalada en el homenaje a Sancho Panza al final del poema «Me llamarán, nos llamarán a todos». («Capítulo IV. Geografía e historia» de *Que trata de España.)*

En el capítulo primero, «El forzado», predominan los poemas «topográficos», desde el nombre de España hasta el de tantas ciudades españolas, encabezadas por Madrid y Bilbao. En un conjunto de trece poemas hay cuatro absolutamente vascos, con sus ríos y montes, sus valles y romerías, con nombres muy repetidos en la poesía de Otero, como ya se indicó, desde *Pido la paz y la palabra:* Nervión, Pagasarri, Orozco, Archanda, Gorbea, Murueta, Luyando, Barrencalle Barrena, etc., sobre todo, los tres primeros. Pagasarri, la cumbre de Pagasarri, reaparecerá en el capítulo «La pluma en el aire» del libro de prosas *Historias fingidas y verdaderas* (1970), mencionando también el valle de Orozco, presente asimismo en otra de las «prosas» de este libro, la titulada «La rosa». Porque, adelantemos ya, el tema de España culmina en *Que trata de España,* pero no termina en este poemario, proseguirá en todos los libros posteriores. También el mar Cantábrico aparece en estos primeros poemas; el mar es para Otero metáfora de «la vida que uno ha envuelto, desenvuelto / como / olas / sonoras.../ ... la vida que uno hace / y deshace...», «anchas olas rabiosas», que son «las olas / de Orio, Guetaria / Elanchove...». Cantábrico evocado, cantado, desde lejos —«Lejos» es el título del soneto evocador y acusador de Bilbao; recordemos el otro poema, ya citado, sobre su ciudad titulado «Muy lejos»—, ya que una gran parte de la poesía «española» y «vasca» de Otero está vivida y escrita desde la ausencia, desde un destierro entre voluntario y forzoso: si el hombre podía vivir en España, sus libros, su palabra, no. Canto a su mar, su litoral —no sólo el vasco, también el santanderino—, y en ellos, a sí mismo, a su pasado («niño descalzo / en la Concha, infancia pensativa / frente al hosco rumor de las mareas...»), para terminar —este poema sin título, que empieza «Canto el Cantábrico, / en Moscú, una tarde cualquiera / del año / 1960— con otro

paisaje, no el personal y nostálgico, sino el social y realista: ... riberas fabriles del Nervión, Sestao, Erandio...», todo lo que llama, ayer y hoy, a la puerta del poeta, «golpeando / con las olas y el viento del Cantábrico». Mar al que camina, navega, su río, ese Nervión, tan presente en sus poemas «vascos», al que ama y recuerda desde lejos, desde muy lejos, «en París, en Georgia, en Leningrado, / en Shanghai...», con sus muelles, sus barcos, sus mercancías y gaviotas, pero también con «los altos hornos negros, encarnados, / donde el hombre maldice / cuanto rezan indignos dignatarios, / ...», del poema sin título que empieza «Amo el Nervión...».

Pero no es sólo el mar Cantábrico, es todo «el mar / alrededor de España» (palabras que inician el primer poema de «El forzado»), «mar niña / de la Concha /», y «amarga mar de Málaga», «verde Cantábrico» y «azul Mediterráneo», y —en homenaje a Rafael Alberti— «mar aitana de Cádiz». Mar plural y uno, al que el poeta invoca con demanda de paz y solidaridad frente a una historia cruel, un tiempo de desprecio del hombre: «... borrad / los años fratricidas, / unid / en una sola ola / las soledades de los españoles.»

La doble visión de España, la heroica y popular, la que tuvo un ayer alegre, esperanzado, y espera su mañana, y frente a ella, la de la sangre fratricida, el silencio y el presente sombrío, estructura el libro todo y en esta primera parte tiene ya una cumplida representación. España es, a la vez, madre y madrastra, miserable y hermosa, bella y doliente; es la tierra del «desdén / idiota ante la ciencia, / el progreso» (en el poema «Por venir»), pero también el «pueblo derramado aquel 14 / de abril, alegre, / puro, heroico Madrid, cuna y sepulcro / de mi revuelta adolescencia», en el poema, sin título, que empieza «Madrid, divinamente / suenas...». La alusión a la proclamación de la Segunda República española el 14 de abril de 1931 marca una de las fronteras temporales, históricas, del libro, de la obra y la vida de Blas de Otero, que tenía quince años en esa fecha; la otra, la de un pasado inmediato y prolongado en el presente, es la de la revolución cubana, también aludida en esta primera parte de *Que trata de España* («De haber nacido, haber / nacido en otro sitio; / por ejemplo, en Santiago / de Cuba mismo», primeros versos del poema «Heroica y sombría», título síntesis de todo el contenido del libro), e inmediatamente aplicada a su patria, a la España soñada y esperada («De haber nacido, haber / nacido en otra España; / sobre todo, la España de mañana»). Cuba y su revolución reaparecen en «La verdad común», capítulo quinto y último, en poemas como «De playa a playa» —poema en prosa—, «Cuando venga Fidel se dice mucho» y «Poeta colonial» (1964), importante ejemplo de la sabidu-

ría poética de Otero en unir, superponer planos, fundir la historia, el presente español con el de la isla antillana, porque estando en ella «oigo las mismas palabras / que en Jaén Extremadura Orense / y siento ganas de llorar o de hacer la revolución / cuanto antes / incomprensible España...», a la que invita, incita a participar, a incorporarse a la gran fiesta colectiva: «... vamos, España, ponte tu traje de los miércoles / el colorado y danza junto al Nalón / vienes y vas a Cuba por el mar / ...», que repite en rotundo e inequívoco final: «Ponte tu traje colorado danza ataca canta.» En la amplia antología de 1969, *Expresión y reunión*, y formando parte del libro inédito *Poesía e historia* (1960), se incluye todo un apartado titulado «Con Cuba» (1962), y compuesto de seis poemas, tres de ellos los citados «De playa a playa», «Poeta colonial» y «Cuando venga Fidel...», en uno de los otros, el que cierra la serie y utiliza el popular estribillo «Guantanamera guajira / Guajira guantanamera», con la despedida de Cuba va el recuerdo, la confesión de una unión indestructible: «Triste de aquel que le tira / su patria de tal manera», para terminar: «Me voy, mi patria me espera.» *Mientras*, libro de 1970 (Ediciones Javalambre, Zaragoza), contiene en su tercera y penúltima sección, «Historias y cuentos», dos poemas que vuelven a relacionar Cuba y España, aunque aquí poniendo en primer lugar su ciudad, Bilbao, contrastada con Madrid, París, Moscú, Pekín y La Habana, en el primero, «Morir en Bilbao»; en el segundo, «Y yo me iré...», es la despedida furiosa, el nuevo recordatorio de todo lo padecido y destruido en su ciudad, a la que una y otra vez le repite «No; no volveré»: «... Si muero, / dejaré el balcón abierto: / no sé si en Cuba, en Madrid, / en Moscú, en París. No sé / dónde. Pero lo que sé / seguro, es que me voy. Y / no volveré.» Indignación y rabia que no impiden que al frente de «Morir en Bilbao» (¿cómo no recordar el «Morir en Madrid» cinematográfico?) haya dejado estas palabras: «adusta y beatona, con su terrible fuerza soterrada reflejándose en el cielo nocturno de la ría», que contienen la misma dualidad de su visión de España en esa «fuerza soterrada», esperanza de un tiempo nuevo, liberador y constructor. Y a pesar de todo, como confiesa en «Y yo me iré...», la ciudad ahogadora e hipócrita no pudo devastarlo todo: «Quemaste mi juventud / como un trapo viejo», pero «Un día, me rebelé»; «Me arrebañaste / la ilusión: no el entusiasmo.»

En esta doble dirección, en esta superación de la derrota y la impotencia, con su palabra lanzada contra el muro del silencio, golpeándolo sin desmayo, esperando verlo abatirse, se va construyendo *Que trata de España*. «Avanzando», poema del capítulo cuarto, «Geografía e historia», podría ser la palabra-símbolo: «despierta / patria

mía, / avanzando, cayendo y avanzando», final de un texto que proclama una vez las raíces de su autor, la «sabiduría popular / donde apoyo y remozo mi palabra»; o es el futuro encarnado en la juventud en el soneto-homenaje a Miguel Hernández, *1939-1942*, de esta misma parte del libro: frente a «una España y triste», en medio de la cual sucumbió el poeta, «la juventud de hoy, la de mañana, / forja otro cielo rojo, audaz, sonoro, / con un rayo de sol en la ventana». Esperanza cada vez más identificada con la revolución, como en el final de ese soneto y de este otro, titulado «España»: «... lugar de lucha y días hermosos que se acercan / colmados de claveles colorados, España.» Frente al presente injusto, la luz encadenada por las sombras, la juventud amancillada («pero no vencida»), «La palabra» —título del capítulo segundo— del poeta es, ante todo, recuperación de todo lo aplastado bajo el silencio, de la «patria perdida», de la realidad envilecida y traicionada. Palabra que es lucha, combate cotidiano por la justicia y la paz, por recobrar la realidad. Realidad que es España, y le llama. Y le dice, con Antonio Machado, «Dame / tu mano. Y caminemos», final de *Copla*, en «La palabra». Escribir, hablar, es decir, caminar, vivir, existir, y existir en España, por tanto, «de España y de su gente / escribo», en *No quiero que le tapen la cara con pañuelos* (alejandrino del lorquiano «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»).

Siempre maestro de la palabra, dueño de innumerables recursos técnicos, con su sabia utilización y combinación de lo culto y lo popular, el préstamo literario y la reelaboración personal, Blas de Otero formula en *Que trata de España* su código, lo que él llama *Cartilla (poética)*, que empieza con una declaración fundamental («La poesía crea las palabras. / Lo sé. / Esto es verdad y sigue siéndolo / diciéndola al revés») a la que siguen otros «derechos» de la poesía, como la exigencia de sinceridad y el que «atañe a lo esencial del ser»; pero, a continuación, el poeta coloca otra afirmación también fundamental: «La poesía tiene sus deberes. / ... Entre yo y ella hay un contrato / social», para concluir anteponiendo lo social a lo metafísico, en una posición existencialista de sólida raíz marxista: «Pero yo no he venido a ver el cielo, / te advierto. Lo esencial / es la existencia, la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra. / Es un deber elemental.» En estrecha relación con este texto se encuentra el que figura a continuación, «Belleza que yo he visto, ¡no te borres ya nunca!», donde Otero establece un orden de prioridades, y antes que la belleza, que la estética, existen otras urgencias, la social y la ética: «Antes / hay que poner los hombres en su sitio.» El poeta conoce, ha visto, y no olvida. Sabe lo que necesita

(«paz para seguir luchando») y cuál es la razón de su lucha («abrir el porvenir de par en par, / para plantar un árbol / en medio del miedo, / ...»), firme en su nueva, definitiva posición («cambié de clase»), en el poema «Noticias de todo el mundo», que empieza por ser noticia de sí mismo, declaración autobiográfica: «A los 47 años de mi edad, / da miedo decirlo, soy sólo un poeta español / (dan miedo los años, lo de poeta, y España) / de mediados del siglo XX.» Instalado en la inmensa mayoría («E. L. I. M.» es el título de un poema), encuentra en ella la razón de existir, es decir, de luchar; la esperanza («Cuando digo a la inmensa mayoría / digo luego, mañana nos veremos» y «... Llegaremos. / Es todo cuanto tengo que decir», del soneto «Cuando digo») y la palabra (*«Soy sólo poeta:* levanto mi voz / en ellos, con ellos. Aunque no me lean», final de «C. L. I. M.», es decir, «Con la inmensa mayoría» —el subrayado es del poeta—). Inserto en la colectividad, viviendo en ella y con ella, su vida trasciende el vivir personal: «Podrán matarme, pero no morirme. / Mientras viva la inmensa mayoría», final del soneto «Mientras viva». Y termina este capítulo dedicado a «La palabra» con una nueva presencia del mar, imagen de «un libro / abierto por la inmensa mayoría / de las olas: yo leo en él, y escribo», en «Voz del mar, voz del libro».

El capítulo tercero, «Cantares», se centra en la ya estudiada primacía de la palabra viva y popular, del habla —o cante— de la gente, prolongando en esta dirección —dentro de su brevedad— el capítulo anterior. La cita de Augusto Ferrán, el amigo de Bécquer, el autor de «Cantares», sirve de elocuente declaración de principios («... he puesto unos cuantos cantares del pueblo... para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro»), y acorde con ella, Otero levanta, frente a «la mentira de la literatura», «la palabra que habla, / canta y se calla», palabra que siempre tiene origen, identidad: «Navegaré con el viento del pueblo», afirma y anuncia en su copla inicial (titulada *Cantes;* en la edición de 1977 ha desaparecido la «soleá» que figuraba en la primera de 1964: «No porque me vea cautivo / trate de darme mal pago. / Y yo sé lo que me digo»). La incorporación del título de Miguel Hernández es también heraldo de la temática del capítulo o apartado, de ese hacer de su cante cante de todos y para todos, que en Otero es además con todos y en todos, como dirá glosando, transformando la popular canción mariana: «Venid, y vamos todos / al pueblo...», y «voz del pueblo, voz del cielo», en *Aquí hay verbena olorosa.* Y ese pueblo es, ante todo —aunque también sea el de toda la tierra—, el de España, el que debe abrir las puertas del futuro, romper

las cadenas del presente, esperar el mañana, pero empezar hoy, *Avanzando, cayendo y avanzando,* título del poema y, como ya se ha visto, verso final del poema «Avanzando» (en el capítulo siguiente, «Geografía e historia»). En esta parte la toponimia española es constante y abundante: ciudades, pueblos, ríos, montes de toda España, y España, la patria, entre el sufrimiento y la esperanza, el pasado y el futuro. A todo ello, a este mismo capítulo, se han dedicado ya varios comentarios. En los poemas finales, el aliento, el ímpetu optimistas, afirmativos, se concentran y concretan en la juventud, la imperecedera, nacida de la solidaridad frente a la pasada, la de los años sumisos, grave, muerta antes de nacer (en *Crónica de una juventud*); la que con el título de «Juventud imbatida» sirve de título al poema final del capítulo como aquella «juventud más joven» del poema machadiano. Juventud que hace suya la lucha, en plena noche, por una España en paz justa y libre, «por una patria / de alegría de acero y de belleza».

«La verdad común», quinto y último capítulo del libro, recoge todo lo anterior y, con los ya citados poemas «cubanos», es canto de solidaridad vencedora de todas las soledades, de tanto tiempo viviendo a tientas. Es proclamación de fe «En la inmensa mayoría», título de un poema fechado en 1960. Y la triste, en sombras, encadenada España, esperando su hora, abriéndose a la luz, caminando hacia la «nueva vida». Recogiendo su antigua petición reafirma su seguridad «de que la paz derrotará a la guerra», que se cerrará «el ayer fratricida, triste, oscuro».. Y toda España, sus ciudades, la «tierra / arada duramente», «tierra de rabia, roja / semilla de la esperanza» y «cielo azul de España», de los últimos poemas del libro, recogen y resumen el largo camino iniciado en *Pido la paz y la palabra:* España recorrida, atravesada, ahondada, centro y raíz, hondón y cima de los pensamientos y sueños del poeta. Creada y recreada *en* y *por* su palabra. Palabra nacida de su pueblo, crecida en él y a él destinada.

Terminado el ciclo de *Que trata de España,* Otero continuará y ampliará su temática española en el ya citado y extenso volumen *Expresión y reunión* (1941-1969), subtitulado «A modo de Antología», y en el que se incluyen tres libros inéditos: *Poesía e historia* (1960...), *Historias fingidas y verdaderas* (1966-67) y *Hojas de Madrid* (1968 - 69). En los tres reaparecen Bilbao y Madrid, Vizcaya y España. Al primero y al tercero se ha acudido ya con diversos ejemplos. De los tres sólo publicará el segundo, el libro en prosa *Historias fingidas y verdaderas* (Alfaguara, 1970), el mismo año que aparece *Mientras* (Ediciones Javalambre, Zaragoza), poemario ya

citado: los dos primeros libros —exceptuadas las Antologías— que Blas de Otero publicaba en España después de muchos años. En *Historias...* vuelven los grandes artífices de la palabra castellana (Jorge Manrique, fray Luis, Quevedo, Góngora, Machado...), y con ellos otros universales creadores hispanos (El Greco, Velázquez, Goya...). Al fondo, siempre, la presencia quijotesca. Mención especial merece el nombre de Unamuno, ya recordado en el romance de *Que trata de España,* «Calle Miguel de Unamuno», adhesión y rechazo al mismo tiempo, más explícito el segundo. Talante que se repite e intensifica en el texto inicial de la segunda parte de *Historias fingidas y verdaderas,* desdeñoso sin paliativos con el filosofar y el poetizar unamunianos.

España, tierra y lengua, unidas una vez más en este libro. Una sola realidad. Ante el inmediato regreso a su patria, el poeta entona su viejo y constante canto de paz para «la inmensa mayoría»: «Mañana voy a España... Paz a los hombres y gloria a las mujeres. Mañana poseeremos la tierra, arrancaremos el aire adherido a la rutina, mañana volaremos» (en «La pluma en el aire»). La tierra abandonada, perdida, de los desterrados, de las largas cadenas de emigrantes, de trabajadores con «sanos acentos leonés, gallego, extremeño», por los andenes de Europa: «Más vale perder la memoria que la tierra», tierra para vivir y en donde morir: «No quiero que me entierren con la bandera ni el ataúd. Simplemente. me metan dentro de la tierra, bien enterrado, para siempre, en mi tierra» (en «Desterrados»). Poesía de Blas de Otero que es la misma tierra de su patria, y la lengua, las lenguas de España; al final de ese texto inicial de la segunda parte de *Historias,* tras las no muy admirativas palabras dedicadas a Unamuno, deja el poeta uno de sus testimonios más rotundos, que bien puede resumir su poesía «española», la de su «triple fe: en el hombre, en la paz y en la patria..., tres nombres distintos y un solo amor verdadero: España» (con palabras de Joaquín Galán en su libro *Blas de Otero, palabra para un pueblo,* Ambito literario núm. XXI, Barcelona, 1978, p. 67). Estas son las palabras del poeta: «Ah, esto sí que es digno de loar, y estimar, y amar, mi lengua propia y por derecho propio, mi castellano, y mi cordobés, y ante todo, mi euskera escamoteado, y mi gallego, y mi extremeño, y mi catalán, y que no me vengan antípodas ni apátridas a mentarme la lengua que me parió, que la tengo por cosa muy substancial, más aún, consubstancial a mi vida, mi morir, y mi nacer».

EMILIO MIRO

Avda. Portugal, 131
MADRID

ITINERARIOS DE LA SELVA

I'd be an Indian here, and live content
to fish, and hunt, and paddle my canoe,
and see my children grow, like young wild fawns,
in health of body and peace of mind,
rich without wealth, and happy without gold.
(A. R. Wallace: *Travels on the Amazon and Río Negro.*)

La selva, que juzgábamos definitivamente perdida para nuestro entendimiento, tan distante parece de nuestras modestas inquietudes urbanas, defendida de la civilización y de la técnica, la descubrimos ahora en las páginas de los diarios: su intimidad violada, sus misterios desvelados, la ecología en pánico. Se alargan, por florestas y valles, los límites del mundo civilizado. Y podemos decir que se escribe hoy, en la Amazonía, el más fascinante capítulo de la historia de la conquista y de la colonización de América. Es tiempo de epopeya. Los actuales conquistadores —*mateiros,* obreros humildes, constructores, colonos, baqueanos— responden, sin saberlo, tal vez, al llamado del espíritu de frontera —*the frontier mind*—, cuya importancia fue señalada por Frederick Jackson Turner en un ensayo clásico sobre los *pioneros* americanos.

Quien por primera vez ha visto en el valle amazónico una de las más extensas fronteras tropicales modernas fue Charles Wagley, en su libro *Una comunidad amazónica* (1). Las carreteras Belem-Brasilia, Transamazónica, Cuiabá-Santarem, Perimetral Norte crisman, con un risco negro de asfalto y piedra —larga cruz a dividir el mapa de Brasil— la exactitud de ese bautismo. Es la selva nuestra última frontera o, como querían Humboldt, Euclides da Cunha y José Eustasio Rivera, la última página inédita del *Génesis.*

Se debe advertir, y por muy justos principios, que a los portugueses, atentos a la defensa del territorio descubierto, no se les ha olvidado la necesidad de poblar para tornar legítima la posesión ni, tampoco, la obligación de colonizar para asegurar derechos. La Amazonia ha sido, nos lo recuerda la lección de la Historia, frontera omnipresente en los destinos de España y Portugal.

Francisco de Orellana (2), el primero en atravesar el «río-mar»,

---

(1) Charles Wagley: *Uma comunidad amazônica. Estudo do homem nos trópicos.* Trad., Sao Paulo, Companhia Editora Nacional Brasiliana, 1957, série 5.ª, vol. 290, p. 20.

(2) Sobre la expedición de Orellana, Bautista Ramusio: *Delle navigatione et viaggi in molti luoghi...* Venecia, 1554; Agustín de Zárate: *Historia del descubrimiento y de la conquista del Perú,* Madrid, 1886 (la primera edición es del siglo XVI); Francisco López de Gó-

en 1542, ha vinculado su nombre a la leyenda de las mujeres guerreras, extrañas habitantes de las orillas del río Caimé, al sur del Solimões, entre el Ucaiale y el Madeira. El encuentro del conquistador con la tribu indígena, armada de arcos y flechas, el pelo largo, al viento, se ha transformado en motivo de repetidas y sucesivas reelaboraciones míticas. A la vista del grupo belicoso, le ha venido, seguramente al conquistador, la visión de otro cuadro: el que le fue enseñado por la Antigüedad clásica, a las orillas del Termodonte, en tierras de la Capadocia. Como respuesta a la súbita e inesperada revelación de la fantasía, el valiente español ha atribuido sangre y origen tupis a las fabulosas guerreras que los griegos llamaban Pentesilea, Antíope, Valestris, Tomiris...

Alexandre Humboldt (3), siglos más tarde, había de injertar en su obra ese episodio de la tradición de la Conquista. Lo tomó, probablemente, de La Condamine (1745). Y afirma, dando crédito a la ficción, que también él las encontró en el Solimões, entre el Tefé y la embocadura del Purus. También Raleigh, en el siglo XVI, ha insistido en la divulgación de la leyenda. Las amazonas vivían, según su relación, al sur del Maranhão, en la provincia de Tapajós. Testigos dignos de fe le habían asegurado de sus inmensas riquezas: vajillas, adornos y objetos de oro, adquiridos gracias a las milagrosas piedras verdes, *muiraquitãs,* conocidas por sus virtudes curativas. Lo curioso es que La Condamine, cien años después, haya descubierto, en poder de los indios, gran número de esas piedras, heredadas, conforme le han declarado, de sus antepasados, amigos o amantes de las mujeres sin marido que sólo obedecían a una principal: la *condori* o *conhori* (4).

El mito de las amazonas se ha difundido en innúmeras crónicas de viaje. El río, de inicio llamado Orellana, acabó por denominarse río de las Amazonas, prueba evidente y efectiva de la importancia ex-

---

mara: *Historia general de las Indias,* Madrid, 1877 (la primera edición es también del siglo XVI); Garcilaso de la Vega, el Inca: *La Florida,* Madrid, 1723 (la primera edición es de 1605); Antonio Herrera: *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme del Mar Océano,* Madrid, 1601; Simao Estácio da Silveira: *Relaçao sumária das coisas do Maranhao,* Lisboa, 1624; Cristóbal de Acuña: *Nuevo descubrimiento del gran Río de las Amazonas,* Madrid, 1641 (consúltese, en portugués, el volumen núm. 203 de la *Brasiliana,* serie 2.ª, traducción y notas de C. de Melo Leitao; Gaspar de Carvajal, Alonso de Rojas y Cristóbal de Acuña: *Descobrimentos do Rio das Amazonas,* Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, 1941); Charles Marie de la Condamine: *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique Méridionale...,* París, 1745 (consúltese, en portugués, la traducción de Arístides Avila: *Relato abreviado de uma viagem pelo interior das América Meridional,* Sao Paulo, Ediçoes Cultura, série Brasílica, 1944); G. F. de Oviedo: *Historia general y natural de las Indias,* Madrid, 1855, IV; José Toribio de Medina: *Descubrimiento del Río de las Amazonas,* Sevilla, 1894; André Thévet: *Singularidades de França Antártica, a que outros chamam de América,* trad., Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, Brasiliana, 1944, série 5.ª, vol. 229.

(3) *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente. Hecho en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 y 1804 por A. de Humboldt y A. Bonpland,* trad., en *Viajes por América del Sur,* traducción, Madrid, Aguilar, 1962, II.

(4) Charles Marie de la Condamine, trad. cit., pp. 66-69.

traordinaria de la fábula antigua. El mismo Humboldt, cientista austero y grave, no quiso desmentir la tradición y huyó, muy sutilmente, a la refutación de la leyenda: prefirió explicar que no estaba exenta de fundamento la relación de los primeros conquistadores.

El valle amazónico, exótica región de sombras, árboles y lianas, despoblado ya de sus habitantes guerreras, ha continuado abrigando, por largo tiempo, algunos de los mitos más caros de la humanidad. Destaca, entre muchos, el de *El Dorado*. Las referencias a las riquezas del reinado del Paititi aparecen a partir de 1549, a la llegada de trescientos indios del Brasil a Chapapoia. Alfred Métraux, en las *Migraciones históricas de los tupis-guaranies* (1907), observa que todas las expediciones al estero del Amazonas tenían un interés: el descubrimiento de la tierra maravillosa cuya abundancia de piedras y metales preciosos había sido largamente propalada por los indios inmigrantes. El dilatado eco de esas leyendas, asociadas, en su mayoría, a la tradición del *Dorado* —príncipe del reino amazónico que, en el día de su consagración, cubierto de polvo de oro, se bañaba en un inmenso lago, al cual sus súbditos lanzaban pesada carga de joyas de valor— inspiró enredos fantasiosos, inflamó la ambición de los conquistadores.

Don Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, se ha rendido también a la tentación de descubrir *El Dorado*. Animado por el sueño de la conquista inestimable, ha autorizado don Pedro de Ursúa a armar soldados y caballeros, a convocar indios y formar tropas con el fin de tomar posesión del país de la abundancia. El infeliz conquistador, héroe de muchas batallas, triunfador en peleas innumerables, responsable por la victoria de las armas españolas contra los rebeldes revolucionarios del Panamá, sucumbió a la mitad de su itinerario, víctima de la envidia y de la traición de uno de sus capitanes, Fernando de Guzmán, que se hizo nombrar Primer Príncipe del Perú. Se ha frustrado, por tanto, en sangre y desgracia, el sueño del marqués. Al fin de la inútil expedición no se ha cerrado, sin embargo, ese capítulo de la Conquista. Lope de Aguirre asume el poder y pasa a llamarse «Fuerte caudillo de los Marañones». Su itinerario, desde el río Negro al Orinoco, para llegar al mar, alcanza las dimensiones de la más absurda alucinación mental. En furia desatinada, Aguirre blasfema contra Dios, su «más grande» enemigo, desafía a Felipe II. A los que lo acompañan impone, a hierro y sangre, tiranía hedionda. Perseguido por la justicia, y dudoso de la clemencia de la ley, mata a su propia hija para salvarla de la prisión.

Werner Herzog, joven cineasta alemán, ha reelabordo la historia del caudillo de los Marañones en su película *Aguirre, o la cólera de*

Dios. La fiebre del oro, origen de la locura del conquistador, ofreció a Herzog excelente materia para el enfoque del mito de *El Dorado,* como también le permitió figurar en el escenario insólito del infierno verde las pesadillas alucinantes del traidor cuya divisa *el mundo es poco* justificaba desmandos y arbitrariedades.

A muchos, muchísimos más, la selva ha embargado el camino, enmarañado la vida en los senderos sin salida de sus alagadizos sombríos. A nadie le ha desvelado jamás el secreto de su príncipe encantado, espléndidamente dorado en el medio del prodigioso lugar ecuatorial. Para los temerarios, como compensación a los cansancios, enfermedades y fiebres, preservaba premio mayor: su flora magnífica, de raras y desconocidas emociones. Ejemplo de este inesperado deslumbramiento, don superior a la contemplación del mítico *Dorado,* lo divulga D'Orbigny (1828) al describir la reacción de un misionero español, compañero de viaje del naturalista Haenke: frente a un nenúfar del Amazonas, extasiado, el fraile cayó de rodillas. Estaba delante de «la más admirable creación de la Divina Provindencia».

El *guaraná,* o *uaraná,* de uso remoto en la *Hiloea,* sólo vino a ser conocido en el siglo XVIII, al inicio del comercio de los blancos con las tribus indígenas del Bajo Amazonas. Su acción estimulante, aliada a sus calidades terapéuticas, lo popularizó en toda la extensión del gran río. Las palmas, y especialmente el *miriti, muriti* o *buriti,* conocida como «árbol de la vida», o «sagú de América», conforme Humboldt, es uno entre miles de regalos con que la flora ha brindado al conquistador para compensación de la pérdida del Paititi. «Verla desde lejos al *miriti,* en la aridez de las grandes llanuras, es tener, según Gastão Cruls, la certidumbre de buena agua, de naciente propicia, de ojo de agua para matar la sed» (5). Couto de Magalhães le atribuye otro mérito: el de servir de medio de comunicación entre las tribus. En su *Viagem ao Araguaia* cuenta que los indios envuelven el *buriti* con fajas superpuestas de yerba verde, un palmo de por medio entre cada faja. Después de bajar del alto tronco, ponen fuego a la última faja. Entonces, sucesivamente, entran en incandescencia todas las demás. La palmera, farol luminoso, lleva al largo valle el mensaje de luz y humo escrito en el cielo con espesa y cambiante espiral.

Las orquídeas, con más de doscientos géneros definidos, abren, exaltadamente, el capítulo de los prodigios de la naturaleza amazónica. Ellas sí logran, con su exuberancia, superar al jamás olvidado tesoro de la mítica Manoa.

(5) Gastao Cruls: *Hiléia amazônica,* 2.ª ed., Sao Paulo, Companhia Editora Nacional Brasiliana, 1955, série 5.ª, vol. 6, p. 53.

La pobreza de la fauna local, que, al comienzo, ha decepcionado al conquistador, ávido de sorpresas, no tardó a sugerir al viajero y al cronista, con el objeto de superar carencias, la creación de una zoología fantástica. Los primeros cartógrafos han pintado leones, rinocerontes, tigres y jabalíes feroces en los *igarapés* de la *selva selvaggia,* que todavía asusta y alarma al hombre civilizado. Como si eso no bastara, han poblado la floresta de animales fabulosos y de seres formidables: pigmeos, gigantes, indios que andaban al revés, mujeres que copulaban con monos.

Además de esas leyendas, de neta procedencia europea, divulgadas por plumas ilustres, otras muchas circularon, y todavía circulan, de invención indígena, autóctonas principalmente, como la de Lara, sirena seductora de las aguas dulces; la del Curupira, el diabólico espíritu que hace perder el camino; la del Anhangá, venado de ojos de fuego que enloquece a los cazadores temerarios; la de Canaima, Macunaíma o Macunaima, dios frenético, principio del Mal y causa de todos los males, siempre en lucha con Cajuña, el bueno; la de la indiecita Mapiripana; la del Boiúna, de la Cobra Grande, del Boto, de la Cunhã, del Panema, etc.

El río, con su enorme caudal, es testigo perenne del amor imposible de la luna y del sol. Las lágrimas de la luna, madre de los vegetales en la mitología amazónica, han bajado de los peñascos de la cordillera de Santa Ana, en el distrito de Huanuco, y se han alargado hacia el valle verde para ahogar su desesperación en las aguas saladas del Atlántico. Esa, sin duda, es una de las más bellas ficciones indígenas. Los forasteros se han encargado de divulgar por el mundo su versión sobre el río-mar y sobre su extenso territorio. Infierno de muchos, paraíso de pocos, tierra inmadura, universo misterioso y exótico, refugio de los desvíos de la imaginación, la Amazonia atravesó el siglo XIX y llegó al siglo XX, no obstante la abundante bibliografía, casi totalmente ignorada. Sin embargo —cumple repetir con Araújo Lima—, la Amazonia «no es tierra misteriosa ni paradojal: es, simplemente, una tierra lastimosamente fraudada y saqueada» (6).

Alceu de Amoroso Lima la considera, muy lúcidamente, «tierra desierta, tierra a ser poblada. Se la figuran agresiva e indomable. No hay —añade— una agresividad específica y característica de esta tierra; el hombre se torna más vulnerable por su insuficiencia numérica. No está en cuestión la calidad de la tierra, sino la cantidad de gente» (7).

---

(6) Araújo Lima: *Amazônia - a terra e o homem,* 3.ª ed., Sao Paulo, Companhia Editora Nacional, 1945, p. 83.

(7) Prefacio al libro de Araújo Lima, cit., p. 8.

Nada justifica, en realidad, el título que le han otorgado de «tierra inmadura» (8). Más justo sería, comenta Paul de Cointe, llamarla «tierra de leyendas», o mejor, como escribió Frederic Harrt, «tierra incógnita», calificativo que dentro de muy breve rato ya no le será, por cierto, aplicado (9).

Resta saber: ¿la familiaridad del hombre civilizado con la floresta, con sus indios, con sus ríos y con sus misterios indescifrables, cambiará su visión de la Amazonia? ¿El *saber de experiências feito,* de que habla Camões, inspirará, finalmente, la novela de la selva, escrita por un brasileño? ¿Por cuánto tiempo el «infierno verde», al cual se refiere despectivamente Alfredo Rangel, seguirá ocultándonos sus secretos, a los cuales sólo tienen acceso los indios taciturnos, el *caboclo* fatalista y los blancos aventureros? ¿Hasta cuándo endosaremos, sin esperanza de contestación, el juicio de Eduardo Frieiro, para quien «no surgió todavía el novelista brasileño que animase, que humanizase aquel paisaje grandioso con la presencia del hombre en su lucha angustiosa contra la brutalidad de las fuerzas elementales?» (10). «¿La floresta de este país de florestas seguirá, como reclamaba Monteiro Lobato, sin su pintor y sin su intérprete?» (11).

La novela de los *seringueiros humildes,* la dolorosa odisea de los *orabos* miserables, perdidos en la verde monotonía de la variedad infinita de árboles y trepaderas, la escribió, en portugués, un lusíada, Ferreira de Castro; en castellano, el colombiano José Eustasio Rivera y el venezolano Rómulo Gallegos; en inglés, el argentino de adopción Guillermo Enrique Hudson; en alemán, A. Döblin y Arnold Höllriegel. Sólo nos referimos, obviamente, a las grandes novelas de la selva, en las cuales la naturaleza, opresiva y tentacular, asoma como personaje central, domina la narrativa y se impone tanto al autor como a sus protagonistas.

A pesar de las diferencias de estilo y de época, a pesar de las peculiaridades de intereses de forma y de contenido, cabe señalar, en las obras mencionadas, una coincidencia: la fascinación de la tierra inculta y áspera que mágicamente subyuga a cuantos a ella se acercan. En las obras de Augusto Roa Bastos *Hijo de hombre* (1960), y Mario Vargas Llosa *La casa verde* (1964) la selva presta escenario, escenario apenas, a las angustias y penas de los personajes. La naturaleza, realmente, circunstancia habitada, no les impide el libre

---

(8) Cf. Alfredo Ladislau: *Terra Imatura.*

(9) Paul le Cointe: *O Estado do Pará: a terra, a água e o ar. A fauna e a flora. Minerais,* Sao Paulo, Companhia Editora Nacional Brasiliana, 1945, série 5.ª, vol. 5, p. 13.

(10) Eduardo Frieiro: *A ilusao literária.* Belo Horizonte, Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941, página 131.

(11) Monteiro Lobato: *A barca de Gleyre* (correspondencia entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel), 12.ª ed., Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1968, tomo I, pp. 279-280.

ejercicio de la voluntad, ni de la inteligencia ni de la emoción. Nos dispensamos, por eso, de su inclusión entre los autores citados.

Para los críticos literarios esas historias deben estudiarse en capítulo especial, consagrado al regionalismo y a los temas de aventuras. Así, desde luego, *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera; *Das Urwaldschiff, ein Buch von Amazonerstrom* (1929), de Arnold Höllriegel; *A selva* (1930), de Ferreira de Castro; *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos; *Das Land ohne Tod* (1937), de A. Döblin. En todas esas novelas la ficción se mezcla a las ciencias naturales, a la historia y a la cartografía, a la epopeya y al mito, a la sociología, al costumbrismo, al indianismo y al indigenismo. Entre sus autores, que se recuerde, sólo Hudson y Döblin (tal vez por profesar una forma de utopismo al modo de Rousseau) han visto en la selva el paraíso perdido, la soñada Edad de Oro de la felicidad y de la paz, el *beatus ille* de la Antigüdad clásica.

Naturalista sensible, adepto del campo y de la libertad, *Green Mansions* (12) sirvió al escritor inglés de protesta contra la civilización corrupta que encuentra en la ciudad su mejor expresión. Döblin, informado por serias investigaciones en la Biblioteca Nacional de París —de 1934 a 1937—, presenta una visión exuberante de la naturaleza americana. Al abrigo del mito aborigen de la existencia de un país edénico, situado en la dirección del sol poniente, imagina la tierra sin muerte, *Das Land ohne Tod*, donde crece el árbol de la vida y de donde se han eliminado, para siempre, el trabajo, el sufrimiento y la maldad. Arnold Höllriegel se vale de la expedición del conquistador Orellana para recorrer todo el valle amazónico. Recupera en su novela, para el expresionismo alemán, el escenario exótico, la historia y la mitología de la tierra de las amazonas.

Bien distinta de la de esos libros es la visión de Rivera, de Ferreira de Castro y de Gallegos. Su compromiso es con la selva —*la selva oscura*— y con la vida de sus habitantes, transitorios o permanentes.

Ferreira de Castro, que frecuentó la floresta, adolescente aún, como inmigrante, explica: *Alí, tudo perdia as proporções normais. Olhos que enfiassem pela primeira vez no vasto panorama, recuavam logo sob a sensação pesada do absoluto, que dir-se-ia haver presidido à formação daquele mundo* (13). Rómulo Gallegos, en *Canaima,* habla del curso de los grandes ríos de Guyna y del laberinto fluvial que invade el bosque intrincado en cuyos *igarapés* sólo se aventuran los

---

(12) *Mansiones verdes,* en la traducción española. Fue transformado en película, en versión americana y con música de Villa-Lobos, el compositor brasileño.

(13) Ferreira de Castro: *A selva, in Obra completa,* Río de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958, vol. I, cap. IV, p. 125.

rumberos o *baqueanos*. El «racional», inhábil y despreparado, difícilmente logra sobrevivir al asalto de las fuerzas naturales, frente a las cuales se evidencia su debilidad. Lo atraen, fatalmente, los abismos del pánico. La emoción del miedo, frente a miles de pupilas asombradas que lo contemplan dentro de la noche eterna, hecha de hojas y ramajes y copas espesas, acaba por desesperarlo. Y es el miedo que le desmoraliza la voluntad, le confunde la razón y, por fin, lo enloquece. El protagonista de *Canaima*, Marcos Vargas, sólo llega a vencer los maleficios de la selva gracias a una tormentosa iniciación a ese mundo abismal. Pero todo aquel que transpone sus límites empieza a ser, nos asegura Gallegos, «algo más algo menos que hombre» (14). Realmente, José Eustasio Rivera, que conoció *de visu* la Amazonia, que ha logrado atravesar los frágiles límites de la razón en el delirio de la fiebre intermitente, proyectó, en sus criaturas, la experiencia inolvidable. Los tipos descritos en *La vorágine* (15) son, lo sentimos, «algo más algo menos que hombres»: son seres más allá del bien y del mal.

Uno de sus personajes más admirables, Clemente Silva (su nombre, Clemente, lo identifica como aquel que pide clemencia y su apellido, Silva, lo sitúa en su circunstancia, la selva), declara: «Yo he sido cauchero, ¡yo soy cauchero! Viví entre fangosos rebalses, en la soledad de las montañas, con mi cuadrilla de hombres palúdicos, picando la corteza de unos árboles que tienen sangre blanca, como los dioses.

A mil leguas del hogar donde nací maldije los recuerdos porque todos son tristes: ¡el de los padres, que envejecieron en la pobreza esperando apoyo del hijo ausente; el de las hermanas, de belleza

---

(14) Rómulo Gallegos: *Canaima*, 6.ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Colección Austral, 1951, cap. XII, p. 162.

(15) *La vorágine*, de José Eustasio Rivera (Neiva, Colombia, 1888-1928, Nova-Iorque), publicóse en Bogotá en 1924, poco después de la divulgación de dos artículos del autor sobre las miserables condiciones de vida de los caucheros colombianos en la selva amazónica (cf. «La concesión Arana y los asuntos con Venezuela», en *El Espectador*, 26-V-1924, y falsos postulados nacionales», en *El Nuevo Tiempo*, 28-VIII-1924). En 1922, como secretario de una de las comisiones de demarcación de fronteras entre Colombia y Venezuela, José Eustasio Rivera había visitado toda la región bañada por el Orinoco hasta Ciudad Bolívar y atravesado los llanos hasta San Fernando de Atabapo. Atacado por el paludismo, permaneció algún tiempo en Yavita, de donde pasó a Maroa y Victorino. Bajó en seguida al valle de los ríos Negro y Casiquiare. Concluyó su misión en el Brasil, en Manaos. A la vista de las atrocidades cometidas por la Casa Arana, el escritor, indignado, presentó una denuncia contundente al gobierno de su país. Los autos, extensamente documentados, tornaron públicas las actividades ilegales del comercio del caucho y la explotación inhumana de la mano de obra. Gracias a la defensa eficaz de los intereses nacionales, Rivera fue nombrado, en 1925, miembro de la Comisión Investigadora encargada de estudiar los crímenes practicados contra la economía colombiana. En los Estados Unidos, en el desempeño de sus funciones, falleció a consecuencia de una hemorragia cerebral causada por la malaria contraída durante su permanencia en la selva. Dos obras le aseguran la posteridad literaria: *Tierra de promisión* (versos), de 1921, y *La vorágine*.

núbil, que sonríen a las decepciones, sin que la fortuna mude el ceño, sin que el hermano les lleve el oro restaurador!

A menudo, al clavar la hachuela en el tronco vivo sentí deseo de descargarla contra mi propia mano, que tocó las monedas sin atraparlas; [...] Y sin pensar que tantas gentes en esta selva están soportando igual dolor!

... ...

El que logró entrever la vida feliz no ha tenido con qué comprarla [...]; el que intentó elevarse, cayó vencido, ante los magnates indiferentes, tan impasibles como estos árboles que nos miran languidecer de fiebres y de hambre entre sanguijuelas y hormigas!» (16).

Se instaura en la novela de Rivera el proceso de la selva. No leemos, a la entrada de la floresta áspera y fuerte, las «palabras oscuras» del poema de Dante, *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!* El vértigo del abismo, la ambición del lucro, el llamado de lo desconocido cogen al incauto viajero, atento apenas a sus intereses mediocres. A poco y poco lo envuelve la naturaleza inexorable. Inútil se hace, a mengua de cualquier recurso, toda tentativa de libertación.

«¡Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad! ¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas!», gime el pobre condenado. «¡Déjame tornar a la tierra de donde vine, para desandar esa ruta de lágrimas y sangre, que recorrí en nefando día!» (17), suplica sin respuesta. Además de la esclavitud al trabajo o a sus empresarios —señores de todo y de todos— hay la esclavitud a la selva, tiránica, implacable, devoradora. A la vorágine de la selva nadie escapa.

Una confesión abre la novela de Rivera: «Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia» (18). Frente al reto del destino, el autor ofrece al protagonista, *nel mezzo del cammin,* la evasiva de la violencia de la selva. Bajo el signo del juego —azar, sino— se cumple el tránsito de Arturo Cova y Alicia, su amante. La trama obedece, como en los libros viajes, a las solicitaciones de la emergencia. Durante la travesía, cada paso supone pérdida de derechos, sumisión, alienación a la floresta y a sus demiurgos. El «racional» —título con que se nombra al civilizado, blanco en general—, destituido de su condición humana, herido y disminuido, recupera, insensiblemente, sin darse por eso,

---

(16) *La vorágine,* 6.ª ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1952, p. 169.
(17) *Id., ibidem,* p. 96.
(18) *Id., ibidem,* p. 11.

modales, necesidades y carencias animales. Menos que hombre, no razona; siente y responde con sus instintos. Cova, como los demás personajes, se desvincula de las virtudes urbanas y acaba por adoptar comportamiento selvático.

Al despedirse de la cordillera, a la entrada de los llanos, los protagonistas, Arturo y Alicia, encuentran, a su espera, al viejo don Rafael (su misión recuerda la del Arcángel, encargado por Dios de conducir a Tobías al país de los medos), que les sirve de guía hasta la hacienda *La Maporita*, donde, al oír el llamado de la selva, se rinden al destino nefasto. Abandonado por la amante, la primera a sentir la tentación de lo desconocido, Cova se deja arrastrar por el *fatum* irrevocable. Con algunos amigos se pone a camino. Repiten todos en su obstinación a los soldados de la Conquista, «sin otro delito que el de ser rebeldes, sin otra mengua que la de ser infortunados» (19). En un barco que imita, en el color y en la forma, lúgubre ataúd, siguen, agua abajo, «un camino oscuro», «mudo como el presagio» y que daba la impresión «que se moviera hacia el vórtice de la nada». No será difícil adivinar en ese río «sin ondulaciones, sin espumas», tétrico y lento, el Leteo sombrío. Para atrás, los recuerdos, los contornos nítidos, la luz. El mismo autor nos presenta, a través de su personaje, la progresiva pérdida de la memoria, al disiparse, en el crepúsculo, «los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros...» (20).

Instalada en el enredo, la vorágine toma residencia en la vida de Arturo y en la de cuantos viven a su lado. Lo excita el deseo de venganza. Y logra transmitirlo a sus compañeros. Barrera, el seductor de Alicia, a quien busca en desespero, aparece, verdaderamente, como barrera, obstáculo a destruir: «¡Yo era la muerte y estaba en marcha!», exclama en ímpetu de odio.

La selva, vigilante, vela. Atalaya despierta, siempre, no pierde ninguno de sus movimientos. Asiste, impasible, fría, a la inevitable y fatal ruina de Cova. Consciente de su desgracia, con el grave presagio de su trágico destino, no le resta sino resignarse. Tienta, sin embargo, no exponer sus amigos a la misma suerte: «Amigos míos, advierte, faltaría a mi conciencia y a mi lealtad si no declarara en este momento, como anoche, que sois libres de seguir vuestra propia estrella, sin que mi suerte os detenga el paso. Más que en mi vida, pensad en la vuestra. Dejadme solo, que mi destino desarrollará su trayectoria. Aún es tiempo de regresar donde queráis. El que siga mi ruta, va con la muerte» (21).

(19) *Id.*, *Ibidem*, p. 97.
(20) *Id.*, *ibidem*, p. 98.
(21) *Id.*, *ibidem*, p. 130

Heli Mesa (tanto el nombre como el apellido, de origen hebraico, se prestan a la identificación del personaje: Heli, «el altísimo»; Mesa, «salvación»), buen amigo, responde «por todos»: «Los cuatro formaremos un solo hombre. No hemos nacido para reliquias. ¡A lo hecho, pecho!» (22).

Un abrazo largo, coercitivo, los une. Los une la selva. Definitivamente. En su turbión voraz consume cuantos se acercan de los cuatro. El primero, Clemente Silva, rumbero de profesión, trae al grupo su experiencia de cauchero. Cova, «amigo de los débiles y de los tristes», ve en él su Virgilio, el segundo, apto a suceder a don Rafael, el guía que los condujo a *La Maporita.*

Las piernas cubiertas de úlceras, llenas de gusanos, el miserable cauchero narra su vida: dieciséis años de destierro de la civilización. Víctima de la selva y de sus explotadores, Silva lleva en las espaldas el estigma de su condición: en su piel martirizada se escribe, como sobre la corteza del árbol del caucho, la historia de la Amazonia, historia ingrata, de profundas y feas cicatrices. La desconocen, sin embargo, o tratan de desconocerla, los ricos y poderosos *seringalistas,* propietarios y patrones. Y para encubrir su violencia, llegan a invocar el «mal del árbol» como diagnóstico de las marcas denunciadoras de los latigazos y demás castigos impuestos a los caucheros.

El estigma del martirio, pena infamante grabada en la carne, no es el único privilegio de Clemente Silva. El viejo cauchero posee riqueza inestimable, «un tesoro que vale un mundo»: «un cajoncito lleno de huesos», los huesos de su hijo, Luciano (su luz), víctima, también él, de la selva despótica. La pungente relación de su viaje a la procura de Lucianito alcanza su culminación en el grito doloroso —«¡Yo he sido cauchero! ¡Yo soy cauchero!»—, una de las páginas de mayor intensidad dramática de la literatura de los ofendidos.

A todas las frustraciones del vivir cotidiano, a la humillación moral y a todos los padecimientos físicos se añade, para tormento del cauchero, la conciencia amarga de haber sido «el héroe de lo mediocre». Al fin y al cabo su existencia se le figura como una pasión inútil. Obediente a las urgencias del instinto, ajeno a la dignidad de que disfrutan los hombres libres, la cárcel de la selva es su morada. Y el cauchero roba, miente y mata para enriquecer al patrón, su verdugo. El y el árbol, sumisos, se inmolan en combate, hasta la muerte. ¿Héroe? ¿Mártir? ¿Apóstol? ¿Suicida? La verdad es que el cauchero vive y muere al abrigo de la mezquindad, suspirando, siempre, por batallas, cataclismos, hecatombes... Transfiere a la naturaleza, a los elementos en furia, a las fuerzas cósmicas, la venganza que a él le

(22) *Id., ibídem,* p. 130

cabría tomar contra el poder opresor. Envenenado por el resentimiento, espera que la justicia se haga por sí misma, por obra y gracia de una divinidad indefinida, o que su mano, habituada a sacrificar los árboles sin defensa, se vuelva un día contra los hombres en gesto exacto de punición. Sólo le resta, por tanto, pobre alma de deseos que es, expresar, como desahogo, su más grande aspiración: «¡Si Satán dirigiera esta rebelión...!» (23).

A cuantos imaginan como cornucopia milagrosa a la floresta tropical, pródiga y lujuriante de bellezas y dones, José Eustasio Rivera ofrece su visión trágica, impiadosa, cruel: árboles frondosos, prisioneros de trepadoras y parásitas que en curvas elásticas guardan en su red frutos, flores, insectos, reptiles, humedad y visco como verdadera alforja de podredumbre. El matapalo, asido a los troncos vigorosos, los retuerce, los ahoga para, finalmente, destruirlos. Las terribles tambochas, hormigas voraces, todo lo devoran a su paso: plantas, animales, hombres. Como en temblor continuo, agitan el suelo: por debajo de troncos y raíces avanzan en tumulto. Los árboles se cubren «de una mancha negra, como cáscara movediza [que asciende] implacablemente a afligir a las ramas, a saquear los nidos, a colarse en los agujeros. Alguna comadreja desorbitada, algún lagarto moroso, alguna rata recién parida [son] ansiadas presas de [ese] ejército, que las [descarna], entre chillidos, con una presteza de ácidos disolventes» (24).

El hálito de la muerte, el marasmo de la creación, el polen que vuela, el germen que brota, todo se confunde en la duración efímera de la vida orgánica que rige la selva. Si algún poeta sueña todavía «con mariposas que parecen flores traslúcidas», con «pájaros mágicos» y «arroyo cantor», bien pronto lo despertará la realidad cruel: «¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los responsos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como droga; la liana maligna cuya pelusa enceguece los animales; la pringamosa que inflama la piel, la pepa del curujú que parece irisado globo y sólo contiene ceniza cáustica, la uva purgante, el carozo amargo.»

«Aquí, de noche, voces desconocidas, luces fantasmagóricas, silencios fúnebres. Es la muerte, que pasa dando la vida. Oyese el golpe de la fruta, que al abatirse hace la promesa de su semilla; [...]» (25).

(23) *Id., ibídem*, pp. 169-171.
(24) *Id., ibídem*, p. 189.
(25) *Id., ibídem*, p. 176.

En ese mundo donde se decide a cada momento la sobrevivencia, donde el ciclo de la vida se prende a la muerte en una sucesión, imperceptible casi, de mutaciones, de cambios y dependencias, ¿qué lugar se destina al civilizado forastero intruso y usurpador? «Paladino de la destrucción», se interna en la floresta con el fin de dar sentido a su existencia estéril. Lo debilitan los delirios de la fiebre, el clima húmedo, la falta del sol, la alimentación deficiente, el trabajo excesivo, la lucha contra la naturaleza opresiva. Sufre «atroces necesidades, anhelando goces y abundancia, al rigor de las intemperies», famélico y hasta desnudo. Logran algunos, después de larga vida de tribulaciones, cierta independencia económica: llegan a empresarios. Frente a la selva enemiga, sin saber a quién dar guerra, se arremeten unos contra otros, esclavizan, torturan, subyugan. A falta de mejor empleo para la agresividad reprimida, se destruyen, se matan en los intervalos de lucha contra las fieras y contra el bosque. La cultura, la inteligencia, el refinamiento del espíritu, poco, muy poco, instruyen. El único saber de redención válido en el infierno verde es aquel que subleva al hombre contra su destino, es decir, contra la circunstancia. La energía inerte, el tedio, la búsqueda de *El Dorado*, el atavismo del abuelo conquistador muchas veces explican la fuga a todas las comodidades de la civilización. Sin embargo, nada de eso asegura refugio tranquilo ni éxito brillante a los que se aventuran en la selva sin otra luz que la de su propia conciencia. Para certificarnos de la falencia, en el medio selvático, del hombre de talento superior, Rivera preséntanos a Ramiro Estévanez (Ramiro, ¿el guerrero? Es posible), *super ego* de Arturo Cova, en los tiempos de escuela.

En Ramiro se dan cita las grandes virtudes humanas: la magnanimidad, la templanza, el optimismo (digna corona de Esteban, «el coronado»). Amante de todo lo que en la vida es noble, «el hogar, la patria, la fe, el trabajo», reservaba para sí los serenos goces espirituales «[...] conquistando de la pobreza el lujo real de ser generoso» (26). Oprimido, casi ciego, inútil, lo encuentra Cova en un tambo del Guaracú. No lo atormenta la ceguera: resignado, acepta el destino. Escéptico, la toma como castigo, castigo a los ojos enfermos de ver la injusticia impune, de asistir al crimen y a la maldad. Espectador de grandes tragedias, conocía *de visu* la pavorosa crónica de las caucherías, había padecido la humillación bajo las órdenes de capataces vanidosos cuyo mérito se exalta en la fuerza y en la eficacia punitiva del azote. Ramiro Estévanez se alía al ex condiscípulo para emprender, en su compañía, la fuga temeraria para Yanaguarí.

Decidido a partir, Cova presiente el breve término de su itinera-

(26) *Id., Ibidem*, p. 206.

rio: la amenaza de la vorágine ya se hace oír. Y es la venganza contra Barrera la que precipita los sucesos. Después de la «lucha tremenda, muda; titánica», Arturo sumerge al rival en el agua, impidiéndole respirar. Atraídos por la sangre, surgen millones de caribes. A pesar de mover las manos en gesto de defensa, «lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambienta que le quita granos a una mazorca. Burbujeaba la onda en hervor dantesco, sanguinosa, túrbida, trágica y, cual se ve sobre negativo la armazón del cuerpo radiografiado, fue emergiendo en la móvil lámina el esqueleto mondo, blancuzco, semihundido por un extremo al peso del cráneo y temblaba contra los juncos de la ribera como en un estertor de misericordia!» (27).

Alicia, lívida y débil, no puede soportar el espectáculo. Allí mismo le nace el hijo, prematuro. En la miseria y en el desamparo de la curiara, «su primer queja, su primer grito, su primer llanto, fueron para las selvas inhumanas». En aliento de optimismo, el pensamiento en el futuro del hijo, Cova olvida el pasado. Y afirma entonces confiante: «¡Vivirá! ¡Me lo llevaré en una canoa por estos ríos en pos de mi tierra, lejos del dolor y la esclavitud [...]» (28).

Iluminados por la esperanza, Arturo, Alicia y el niño, acompañados de los amigos fieles, permanecen algún tiempo en Yanaguarí a la espera de Clemente Silva, que había prometido volver con el socorro necesario. Pero la presencia de apestados, que llegaban con sus *montarías,* los obligan a tomar la dirección del monte y buscar abrigo seguro en otra parte. Cova deja al viejo Silva su diario y un croquis de la ruta que pretendían seguir.

Como epílogo, nos comunica el autor un cable del cónsul de Colombia. Textualmente, dice el ministro: «Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la selva!»

Esa es, *à vol d'oiseau,* la intriga de *La vorágine.* Valiéndose del recurso cervantino del encuentro de un manuscrito, el diario del poeta Arturo Cova, devorado por la selva, cuenta Rivera su historia. Dos cartas sirven de prólogo a la novela: la primera, firmada por el protagonista y dirigida al cónsul de Colombia; la segunda, del autor, responsable por la publicación de los originales, al ministro de las Relaciones Exteriores, interesado en la divulgación de los escritos del infeliz cauchero.

Los críticos han descubierto en *La vorágine* rasgos evidentes de autobiografía. Se ha encargado el autor, ingenuamente tal vez, de confirmar la hipótesis: hizo reproducir en una de las primeras páginas

(27) *Id., ibidem,* p. 247.
(28) *Id., ibidem,* p. 248.

del libro su fotografía en la selva con el nombre de Arturo Cova. En su entrevista con Horacio Franco, en Cali, a la pregunta: «¿*La vorágine*, maestro, es, efectivamente, una realidad?» Consintió: «En su casi totalidad. He visto todas esas cosas. Los personajes que allí figuran son, todos, criaturas vivas y algunos de ellos con sus propios nombres» (29).

Hay, por consiguiente, dos niveles en la estructura narrativa: uno, real, vivido; otro, ficticio. En el nivel de la realidad se sitúa la protesta social, la defensa contundente de los caucheros colombianos, privados de cualquier protección oficial, vilmente explotados por los empresarios de las caucherías, por las casas *aviadoras* y por los enganchadores y capataces de las grandes compañías.

La organización de la novela obedece, *pari passu*, a las necesidades de organización del itinerario del héroe. Somos espectadores de una perspectiva en movimiento: la sucesión de cuadros corresponde al tránsito del protagonista tanto cuanto al desdoblamiento de los personajes de que resulta la elaboración de nuevos episodios. La materia narrativa depende, en consecuencia, de la tesitura episódica y responde también a la circunstancia de tiempo y lugar. El viaje —la larga travesía de la selva— se inspira en el deseo de venganza *(stimulus)* contra Barrera y en la procura de Alicia. Los obstáculos y dificultades que exigen del héroe coraje y valor favorecen el aprendizaje. Arturo aprende, madura, se hace adulto. Sus guías: don Rafael, sexagenario y amigo de su padre; Clemente Silva, anciano venerable que le recuerda el padre; los amigos, Fidel Franco, Heli Mesa, Ramiro Estévanes; los enemigos, Pipa, Millán, el Váquiro, Funes, el Cayeno, Barrera; las mujeres, Griselda, Clarita, Zoraida Ayram, asumen todos ellos la misión de enseñarle la vida. Es la novela de la educación, de la lección: el *Bildungsroman*.

Se identifican a maravilla Alicia y la selva. Vírgenes ambas; violadas, pero indomables. Joven e impulsivo, Arturo menospreciaba a su compañera. Al saberla encinta, le observa el comportamiento, la juzga de manera distinta. Pasa entonces a apreciarla. Al perderla, descubre que la amaba. La soledad lo desespera. Empieza, movido por los celos, la ansiosa procura. Así se desencadena el proceso novelístico: en fases que se suceden se desarrolla la historia, siguiendo el típico esquema de la búsqueda, *the quest*, estudiado por Northrop Frye.

Bajo el signo de la ausencia se transfigura la imagen de la amada. La memoria le depura los trazos, le conforma el carácter. La demanda imposible adquiere paulatinamente mayor importancia que el blanco

---

(29) *El Relator*, 23-VIII-1926.

del deseo. Alicia entonces se transforma en mero pretexto. Arturo, confundido, se pierde en alucinaciones. Dos sueños de transparencia freudiana nos ayudan a mejor comprender las intenciones del novelista.

En el primero, Alicia, sola, sale al encuentro de un hombre, Barrera, seguramente. Vigilante, la escopeta en balanza, Cova se prepara para la venganza. Pero cada vez que tenía que dirigirla contra el seductor, ella se convierte en sus manos en serpiente helada y rígida. Don Rafael, el viejo guía, en una seña con el sombrero, le dice: «¡Véngase! ¡Eso ya no tiene remedio!»

En seguida, sin transición, un nuevo cuadro: en un país extraño Griselda, mujer de Franco, vestida de oro, aparece en una peña, de donde fluye un hilo blancuzco de caucho. Por todas partes, gentes innumerables, echadas de bruces, que lo beben sin fartarse. Franco, sobre un promontorio de carabinas, amonesta: «¡Infelices, detrás de estas selvas está el más allá!» Y al pie de cada árbol había una calavera a la espera de mano cristiana que le diera sepultura. Cova las recogía para exportarlas por un río silencioso y oscuro. Alicia, nuevamente desgreñada y desnuda, huye por entre las malezas del bosque nocturno, iluminado por luciérnagas colosales. Una hachuela en la mano y al cinto un recipiente de metal, Arturo se detiene frente a un árbol parecido al caucho. Le hace varias incisiones y el árbol, herido, le pregunta: «¿Por qué me sangras? [...]. Yo soy tu Alicia y me he convertido en una parásita.»

No es difícil intuir que Eros y Thanatos conjuran sus fuerzas contra el hombre impotente. Los símbolos fálicos —la escopeta, las carabinas, la hachuela— no prestan socorro a Arturo. La lámina corta el tronco del árbol, pero, violado, el árbol se queja del acto criminal. La referencia al promontorio de carabinas sin uso sobre el cual está Franco, el fiel Fidel, evidencia la ineficacia del esfuerzo, el malogro de la virilidad. Detrás de la selva hay para todos «el más allá». El hilo blancuzco de caucho, se pierde sin matar la sed de los infelices, que se echan al suelo para beberlo. El látex precioso se confunde con el semen: es la vida en fuga, es la energía que falta a los impotentes para conquistar y poseer la selva virgen.

En el segundo sueño Cova se imagina muerto. En estado cataléptico lucha contra el cuerpo inmóvil e intenta esquivar los golpes dirigidos a su cabeza por una sombra vengadora. La selva rebelde procura torturarlo, martirizarlo.

Muerto, Arturo se libra del incómodo sentimiento de culpa. El árbol violado, indiferente a la revelación de que todavía vive, ordena a la sombra asesina, justiciera: «¡Picadlo, picadlo con vuestro hierro,

para que experimente lo que es el hacha en la carne viva. Picadlo aunque esté indefenso, pues él también destruyó los árboles y es justo que conozca nuestro martirio!»

Parece ocioso insistir en la estrecha relación entre los dos sueños. Suficientemente explícitos, nos autorizan ambos a comprender el sentimiento de culpa del héroe en la evidente dependencia freudiana del crimen al castigo.

Las figuras femeninas de la novela desempeñan papel de relieve en los tres momentos de crisis de la vida del protagonista. Alicia, presentada a la primera página, surge como pretexto para que se desencadene el *fatum.* La idea del juego —«jugué mi corazón al azar [...]»— del párrafo introductorio, le fue sugerida como solución para el caso amoroso. La amante, por quien había sacrificado la carrera brillantemente empezada, le parece carga insoportable, estorbo. ¿Su mayor deseo? Que alguien los capture para librarse del compromiso y recuperar la libertad perdida. El amor le arma, *malgré lui,* un ardid astuto: la indiferencia de la compañera lo mueve a la pasión. Comienza a idealizarla, se le atribuye encantos ignorados y se rinde, finalmente, a los sortilegios de su propia imaginación. En ocasión de su partida, en la compañía de Barrera, es ya la pasión que le insufla venganza. Y es también la pasión que lo reta a dar pruebas de virilidad a la selva virgen.

Sobre Arturo (¿paladino celta?, ¿caballero de muchas empresas?) la amada ofendida (Alicia, ¿tragada por el pozo?, ¿o por el abismo?) ejerce poder de aliciente.

Clarita surge en el momento de la decisión. El juego, anteriormente mencionado como azar, *fatum,* tórnase realidad, cosa factible. Se decide por los dados en la presencia de la prostituta ingenua, sincera (Clara, Clarita), la vida de Arturo.

Salvado por milagro de la muerte, el protagonista puede acompañar a Franco a *La Maporita.* Allí se transfiere al fuego de la misión mundificadora: «El traquido de los arbustos, el ululante coro de las sierpes y de las fieras, el tropel de los ganados pavóricos, el amargo olor a carnes quemadas, agasajáronme la soberbia y sentí deleite por todo lo que moría a la zaga de mi ilusión, por ese océano purpúreo que me arrojaba contra la selva aislándome del mundo que conocí por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos.»

... ...

«¡En medio de las llamas empecé a reír como Satanás!» (30).

(30) *La vorágine,* cit., p. 93.

Así termina la primera parte. Se consume en el incendio el mundo civilizado y con él la memoria del tiempo feliz. Se abren entonces, feroces, las fauces de la selva devoradora, pronta a envolver en su vorágine a los que pretenden violarla.

En el escenario brutal donde la vida humana tiene menor precio que el látex y donde la muerte significa alivio y liberación, se levanta, poderosa, Zoraida Ayram (¿Zorra airada? Tal vez...), hembra bestial y calculadora. Firma su imperio de vicio y concupiscencia en la debilidad de los hombres. «Por los ríos más solitarios, por las correntadas más peligrosas, atrevía su batelón en busca de los caucheros para cambiarles por baratijas la goma robada, exponiéndose a las violencias de toda suerte, a la traición de sus propios bogas, al fusil de los salteadores, deseosa de acumular centavo a centavo la fortuna con que soñaba, ayudándose con su cuerpo cuando el buen éxito del negocio lo requería. Por hechizar los hombres selváticos, ataviábase con gran esmero y al desembarcar en los barracones, limpia, olorosa, confiaba la defensa de sus haberes a su prometedora sensualidad» (31).

El externamiento lúbrico, la astenia del vigor físico, postran a Arturo, ya debilitado por las fiebres. Agotado por la loba famélica, que trata de oxidar con erotismo sus últimas energías, siente como nunca «nostalgia de la mujer ideal y pura, cuyos brazos brinden serenidad para la inquietud, frescura para el ardor, olvido para los vicios y pasiones». Al lado de la turca sensual, sueña con Alicia, tímida y sin experiencia.

El reencuentro en Yanaguarí, al fin de la travesía, encierra el periplo trágico. Los recuerdos perdidos en el río oscuro, la memoria del pasado reducida a cenizas en *La Maporita,* sólo resta a Arturo Cova la incierta e improbable opción del futuro. Lo encarna su hijo, recién nacido. Futuro mezquino, ese, frágil y raquítico, abrigado en el cuerpo exánime de un sietemesino, limitado a la parca economía de víveres para seis días (en el séptimo se supone el reposo).

En nombre de Dios se concluye el diario de Cova. Pero, a ejemplo de la *Divina Comedia,* cabe a la voracidad satánica el epílogo del infierno verde:

«Los devoró la selva.»

MARIA JOSE DE QUEIROZ

Rua Juiz de Fora 979
30.000 Belo Horizonte
BRASIL

---

(31) *Id., Ibídem,* p. 199.

ANTOLOGIA POETICA DE FERNANDO PESSOA

Fernando Pessoa, múltiple y uno

Hace más de cuarenta años, el 28 de noviembre de 1935, Fernando Pessoa era internado con un cólico hepático en el Hospital de San Luis, en Lisboa, donde muere dos jornadas después, el día 30. Ya era, sin duda, «el más universal y el más portugués de los poetas de este siglo» (como afirmaría con justicia Adolfo Casais Monteiro), pero nadie, prácticamente, se había dado cuenta. Sólo muy poco tiempo antes, el 31 de diciembre de 1934, salía de imprenta su libro *Mensagem,* el único en portugués que publicaría en vida, y que apenas obtiene un irrisorio premio de «segunda categoría» *(sic)* en el certamen poético de la Secretaría de Propaganda Nacional. Ese fue su único —y último— trato con la literatura «oficial». En vida, aparte del afecto y del aprecio indeclinables de sus viejos compañeros del futurismo, el poeta Mario de Sá-Carneiro y el pintor José de Almada Negreiros, sólo el grupo de los jóvenes escritores de la revista *Presença,* ya desde su primer número, fechado el 10 de marzo de 1927, lo reconoce como maestro. Y es justamente uno de ellos, João Gaspar Simoes, quien va a dirigir a partir de 1942, junto con Luis de Montalvor, la edición definitiva de sus «Obras completas», que publicarían las Ediciones Atica, de Lisboa...

La vida «real»

Nacido en Lisboa el 13 de junio de 1888, Fernando Antonio Nogueira Pessoa pierde a su padre a los cinco años de edad y a raíz del nuevo matrimonio de su madre con el cónsul portugués en Durban, pasa a radicarse desde 1896 a 1905 en esa ciudad del Africa del Sur. Allí cursa sus estudios en las aulas del convento de West Street, en la High School y en la Commercial School y también escribe allí sus primeros poemas en inglés, idioma que continuaría utilizando en lugar del portugués durante algún tiempo. En 1904 recibe el Premio Reina Victoria por su examen de ingreso en la Universidad del Cabo, pero en agosto de 1905 parte solo para Lis-

boa, donde se matricula en el Curso Superior de Letras, que abandona al año siguiente para intentar sin éxito la explotación de una tipografía. Desde 1908 comienza a trabajar como «corresponsal extranjero» en varias casas comerciales, ocupación que, pese a mejores ofrecimientos, conservará durante toda su vida. La revista *A Aguia* publica en 1921 sus estudios sobre poesía portuguesa. En 1913 escribe en inglés el poema *Ephitalamium.* Es entre este año y el siguiente, bajo cierta influencia (según su propia expresión) del futurismo, cuando comienza a escribir en portugués y nacen sus heterónimos, a los que nos referiremos más adelante. En febrero de 1914 la revista *A Renascença* publica sus poemas por primera vez. En marzo de ese año escribe la *Ode Triunfal.* En 1915 aparece el primer número de la revista *Orpheu,* que, junto con el segundo, dirigido por Pessoa junto con su amigo Sá-Carneiro, constituyen el primer síntoma de los movimientos de renovación estética en Portugal. En 1917 la revista *Portugal Futurista* publica el *Ultimatum* de Alvaro de Campos (uno de sus heterónimos), agresivo manifiesto «sensacionista». En 1918 Pessoa publica los folletos de poesía inglesa *Antinous* y *35 Sonnets,* y en 1921 *English poems I-II* y *English poems III-IV.* En 1922 aparece *Contemporánea,* revista de la cual será asiduo colaborador, y en octubre de 1924 el primer número de *Athena,* en cuya dirección participó. En 1927 el tercer número de *Presença* publica el estudio de José Régio *Da Geração Modernista,* primera manifestación crítica de la nueva generación favorable a la obra de Pessoa, quien comienza a colaborar regularmente en dicha revista. Además, inicia para ella la compilación de las «Obras completas» de Sá-Carneiro, que se había suicidado en París. En 1928 publica el folleto *Interregno,* apología irónica de la dictadura militar. Más tarde, hacia 1934, e influido por la admiración de los jóvenes, Pessoa comienza a pensar seriamente en ordenar sus papeles para publicar su obra. Pero sólo llega a publicar *Mensagem,* como dijimos al comienzo, el 31 de diciembre de ese año. Y el 28 de noviembre de 1935 se interna para morir...

Solitario, retraído, casi misógino, hombre de pocos amigos y vida monótona y sencilla, a veces hasta reaccionario en política y otras cáusticamente antidictatorial, sin carrera universitaria o profesional o literaria alguna, subsistiendo casi milagrosamente con pequeños trabajos, furiosamente futurista y luego furiosamente desilusionado de Marinetti, con atisbos de cierta secreta inquietud por el ocultismo y las sociedades secretas, en fin, las anécdotas, las circunstancias, los datos y las suposiciones, todo lo que podemos llamar «la vida real» de Fernando Pessoa, transcurren aparentemente sin pena y sin glo-

ria en el silencio, en la soledad, en la modestia. Sólo la dimensión de su obra iba a iluminarla verdaderamente. Pero quizá nos ayude a comprenderla esto que escribió Pierre Hourcade: «Pessoa vivió el destino que para sí escogió, el único conveniente para las exigencias internas que lo dominaban. (...) Si vivió encerrado en una soledad misteriosa, a pesar del afecto de la familia y de la fidelidad de los amigos, fue porque la soledad era el único clima propicio para su meditación, el único también que permitía a su pudor sustraer a los ojos de otro el espectáculo de sus angustias íntimas, pero siempre que consentía en retomar contacto con el mundo no había en él la menor señal de hostilidad o de malestar.»

La verdadera vida

Porque fue en medio de esa vida retirada y a la que muchos concedieron tinte de misterio, que Fernando Pessoa llevó a cabo una de las experiencias más extrañas de la poesía portuguesa y universal. En efecto, su obra poética, que, como sabemos, sólo llegó a ser publicada después de su muerte, es la obra de *cuatro* poetas (sus «heterónimos»: Alvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Pessoa mismo), no sólo de alta calidad, sino perfectamente diferenciables. Se ha llegado a conocer la «biografía» de cada uno de ellos y la original personalidad poética, filosófica, moral y humana de cada uno salta a la vista en sus respectivos poemas.

Tanto se ha escrito y se ha divagado sobre este tema que no dan ganas de agregar aún más tinta inútil a ese río. Se ha intentado convertir a Pessoa en un «caso», en algo así como un fenómeno. No creo en absoluto que sea así. Y nadie mejor que él mismo puede aclararnos el asunto. Dice Pessoa en una carta a Casais Monteiro: «Por ahí de 1912 me vino la idea de escribir unos poemas de índole pagana. Pergeñé unas cosas en verso irregular (no en el estilo de Alvaro de Campos) y luego abandoné el intento. Con todo, en la penumbra confusa, entreví un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello (había nacido, sin que yo lo supiera, Ricardo Reis). Año y medio, o dos años después, se me ocurrió tomarle el pelo a Sá-Carneiro —inventar un poeta bucólico, un tanto complicado, y presentarlo, no me acuerdo ya en qué forma, como si fuese un ente real—. Pasé unos días en esto sin conseguir nada. Un día, cuando finalmente había desistido —fue el 8 de marzo de 1914— me acerqué a una cómoda alta y, tomando un manojo de papeles, comencé

a escribir de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una suerte de éxtasis cuya naturaleza no podría definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca tendré otro así. Empecé con un título, *O Guardador de Rebanhos*. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, al que inmediatamente llamé Alberto Caeiro. Perdóneme lo absurdo de la frase: en mí apareció mi maestro. Esa fue la sensación inmediata que tuve. Y tanto fue así que, apenas escritos los treinta poemas, en otro papel escribí, también sin parar, *Chuva obliqua*, de Fernando Pessoa. Inmediata y enteramente... Fue el regreso de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro a Fernando Pessoa a secas. O mejor: fue la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia como Alberto Caeiro... Aparecido Caeiro, traté luego de descubrirle, inconsciente e instintivamente, unos discípulos. Arranqué de su falso paganismo al Ricardo Reis latente, le descubrí un nombre y lo ajusté a sí mismo, porque a esas alturas ya lo *veía.* Y de pronto, derivación opuesta de Reis, surgió impetuosamente otro individuo. De un trazo, sin interrupción ni enmienda, brotó la *Ode triunfal*, de Alvaro de Campos. La oda con ese nombre y el hombre con el nombre que tiene.»

¿Y bien? ¿Acaso no había escrito ya, años antes, ese joven genio que fue Arthur Rimbaud, algo tan nítido como *Porque YO es otro?* ¿Acaso no ha sido siempre una de las resultantes más fecundas de la auténtica poesía la de tornar evidentes las circunstancias más íntimas y, por ende, más contradictorias aparentemente, en el mejor sentido, de lo que llamamos condición humana? ¿Acaso la verdadera poesía, cuando cuaja, no es siempre la voz de muchos —la especie incluida— antes que la de uno?

Cuatro que son uno

Fernando Pessoa se proponía alcanzar nada menos que «la armonía entre lo que la razón niega y lo que la sensibilidad desconoce». Y sus heterónimos no deben confundirse —por sobre todas las cosas— con ningún tipo de especulación «literaria», ya que constituyen una profunda necesidad de *expresión.* Y yo me animaría a sugerir que son algo así como una *herramienta de conocimiento.* No por nada, asevera Pessoa, con legítima certidumbre, que «Fingir es conocerse». Y en otra parte, por demás conocida, aclara aún más explícitamente: «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / Que llega a fingir que es dolor / El dolor que de veras siente.»

Por otra parte, una sola es la legítima unidad de fondo de la obra de Fernando Pessoa: la presencia de un magnífico poeta contemporáneo. Eso de lo que tantos ahora, en Portugal y en todo el mundo, a más de cuarenta años de su muerte, ya se han dado cuenta.

RODOLFO ALONSO

Juncal 2990, 1.º D
1425 Buenos Aires
REPUBLICA ARGENTINA

POEMAS DE FERNANDO PESSOA

(Selección y traducción de Rodolfo Alonso)

DONDE PUSE LA ESPERANZA, LAS ROSAS...

Donde puse la esperanza, las rosas
Se marchitaron luego.
En la casa, donde fui a habitar,
El jardín, que yo amé por ser
Allí el mejor lugar,
Y por el que esa casa amé,
Desierto lo hallé,
Y, cuando lo tuve, sin razón para tenerlo.

Donde puse el afecto, se secó
La fuente luego.
Del bosque, que fui a buscar
Porque esa fuente allí tejía
Su canto de rezar,
Cuando en la sombra penetré,
Sólo el lugar hallé
De la fuente seca, inútil de poseer.

¿Para qué, pues, afecto, esperanza,
Si las pierdo, luego
Que las uso, a causa de usarlas,
Si tenerlas sabe a no tenerlas?
Creer o amar,
Hasta la raíz, del pecho en que albergué
Tales sueños y los gocé,
Arránquelos el viento y llévelos dondequiera
¡Y no los pueda yo hallar!

¡MAÑANA DE LOS OTROS! ¡OH SOL QUE DAS CONFIANZA...!

¡Mañana de los otros! ¡Oh sol que das confianza
Sólo a quien ya confía!
Y sólo al durmiente y no a la muerta, la esperanza
Que otorga tu día.

A quien sueña de día y sueña de noche, sabiendo
Todo sueño sin razón,
Pero sueña siempre, sólo para sentirse viviendo
Y tener corazón,

A esos irradias sin el día que traes, o solamente
Como alguien que viene
Por la calle, invisible a nuestra mirada consciente.
Por no sernos nadie.

AQUI A ORILLAS DE LA PLAYA, MUDO Y CONTENTO DEL MAR...

Aquí a orillas de la playa, mudo y contento del mar,
Sin nada ya que me atraiga ni nada que desear,
Crearé un sueño, tendré mi día, cerraré la vida,
Y nunca tendré agonía, porque me dormiré en seguida.

La vida es como una sombra que pasa sobre un río
O como unos pasos en la alfombra de un cuarto vacío;
El amor es un sueño que llega para el poco ser que se es;
La gloria concede y niega; no tiene verdades la fe.

Por eso en la orilla morena de la playa callada y sola,
Se me hace pequeña el alma, libre de pena y de dolor;
Sueño sin casi ya ser, pierdo sin haber tenido,
Y comencé a morir mucho antes de haber vivido.

Denme, aquí donde yazgo, sólo una brisa que pase,
Nada quiero del acaso, salvo la brisa en el rostro;
Denme un vago amor de lo que nunca tendré,
No quiero gozo ni dolor, no quiero vida ni ley.

Solo, en el silencio cercado por el sonido brusco del mar,
Quiero dormir sosegado, si nada que desear,
Quiero dormir apartado de un ser que nunca fue suyo,
Tocado por el aire sin fragancia de la brisa de cualquier cielo.

ENTRE EL DORMIR Y EL SUEÑO...

Entre el dormir y el sueño,
Entre yo y lo que en mí
Es quien yo me supongo,
Corre un río sin fin.

Ha visto otras orillas,
Distintas y más lejanas,
En aquellos varios viajes
Que todo río tiene.

Llegó donde hoy habito
A la casa que soy.
Pasa, si pienso en ello;
Si despierto, pasó.

Y quien me siento y muere
En lo que a mí me liga
Duerme donde va el río,
Ese río sin fin.

NAVIDAD

Nace un dios. Otros mueren. La Verdad
Ni vino ni se fue: el Error cambió.
Tenemos ahora otra Eternidad,
Y siempre es mejor lo que pasó.

Ciega, la Ciencia la inútil gleba labra.
Loca, la Fe vive el sueño de su culto.
Un nuevo dios es sólo una palabra.
No lo busques ni creas: todo es oculto.

(Fernando Pessoa él mismo)

A TRAVES DEL DIA DE NIEBLA LLEGA ALGO DEL OLVIDO...

A través del día de niebla llega algo del olvido,
Viene suavemente con la tarde la oportunidad de la pérdida.
Me adormezco sin dormir, al relente de la vida.

Es inútil decirme que las acciones tienen consecuencias.
Es inútil que yo no sepa que las acciones usan consecuencias.
Es inútil todo, es inútil todo, es inútil todo.
A través del día de niebla no llega ninguna cosa.

Tenía voluntad ahora
De ir a esperar al expreso de Europa al viajero anunciado,
De ir al muelle a ver entrar el barco y tener pena de todo.

No viene con la tarde ninguna oportunidad.

EL SUEÑO QUE DESCIENDE SOBRE MI...

El sueño que desciende sobre mí,
El sueño mental que desciende físicamente sobre mí,
El sueño universal que desciende individualmente sobre mí:
Ese sueño
Parecerá a los otros el sueño de dormir,
El sueño de la voluntad de dormir,
El sueño de ser sueño.

Pero es más, más de adentro, más de arriba:
Es el sueño de la suma de todas las desilusiones,
Es el sueño de la síntesis de todas las desesperanzas,
Es el sueño de tener mundo conmigo allá adentro
Sin que yo hubiese contribuido en nada para eso.

El sueño que desciende sobre mí
Es, sin embargo, como todos los sueños.
El cansancio tiene al menos blandura,
El abatimiento tiene al menos sosiego.
La rendición es al menos el fin del esfuerzo,
El fin es al menos el ya no tener que esperar.

Hay un sueño de abrir una ventana,
Vuelvo indiferente la cabeza hacia la izquierda
Por encima del hombre que la siente,
Miro por la ventana entreabierta:
La muchacha del segundo piso de enfrente
Se asoma con los ojos azules en busca de alguien.
¿De quién?,
Pregunta mi indiferencia.
Y todo eso es sueño.

Dios mío, ¡tanto sueño!...

PERO YO, EN CUYA ALMA SE REFLEJAN...

Pero yo, en cuya alma se reflejan
Las fuerzas todas del universo,
En cuya reflexión emotiva y sacudida
Minuto a minuto, emoción a emoción,
Cosas antagónicas y absurdas se suceden:
Yo el foco inútil de todas las realidades,
Yo el fantasma nacido de todas las sensaciones,
Yo el abstracto, yo el proyectado en la pantalla,
Yo la mujer legítima y triste del Conjunto,
Yo sufro ser yo a través de todo esto como tener sed, pero no de [agua.

«THE TIMES»

Se sentó borracho a la mesa y escribió un editorial
Del *Times*, claro, inclasificable, culto,
Suponiendo (¡inocente!) que iba a tener influencia en el mundo...
... ...
¡Santo Dios!... ¡Y tal vez la haya tenido!

(Alvaro de Campos)

MI MIRADA ES NITIDA COMO UN GIRASOL...

Mi mirada es nítida como un girasol.
Tengo la costumbre de andar por los caminos
Mirando a derecha e izquierda,
Y de vez en cuando mirando atrás...
Y lo que veo a cada momento
Es aquello que nunca antes había visto,
Y yo sé dar mucho por eso...
Sé tener el pasmo esencial
Que tiene una criatura si, al nacer,
Reparase de veras en que nace...
Me siento nacido a cada instante
Para la eterna novedad del Mundo...
Creo en el mundo como en un malquerer,

Porque lo veo. Pero no pienso en él
Porque pensar es no comprender nada...
El Mundo no se hizo para pensar en él
(Pensar es estar enfermo de los ojos)
Sino para mirarlo y estar de acuerdo...

Yo no tengo filosofía: tengo sentidos...
Si hablo de la Naturaleza no es porque sepa lo que es,
Sino porque la amo, y la amo por eso,
Ni sabe por qué ama, ni qué es amar...

Amar es la eterna inocencia,
Y la única inocencia es no pensar...

LEVE, LEVE, MUY LEVE...

Leve, leve, muy leve,
Un viento muy leve pasa,
Y se va, siempre muy leve.
Y yo no sé en qué pienso
Ni me interesa saberlo.

BENDITO SEA EL MISMO SOL DE OTRAS TIERRAS...

Bendito sea el mismo sol de otras tierras
Que hace hermanos míos a todos los hombres
Porque todos los hombres, un momento en el día, lo miran como yo,
Y en ese puro momento
Limpio y sensible
Regresan lacrimosamente
Y con un suspiro que no sienten del todo
Al Hombre verdadero y primitivo
Que veía al Sol nacer y aún no lo adoraba.
Porque eso es natural, más natural
Que adorar al oro y a Dios
Y al arte y a la moral...

UNA CARCAJADA DE MUCHACHA SUENA EN EL AIRE DEL CAMINO...

Una carcajada de muchacha suena en el aire del camino.
Ríe de lo que dije que no veo.
Recuerdo haberla oído.
Pero si me hablaran ahora de una carcajada de muchacha del camino,
Diría: no, los montes, las tierras al sol, el sol, la casa aquí,
Y yo que sólo oigo el ruido callado de la sangre que hay en mi vida
[a los dos lados de la cabeza.

LA ESPANTOSA REALIDAD DE LAS COSAS...

La espantosa realidad de las cosas
Es mi descubrimiento de todos los días.
Cada cosa es lo que es,
Y es difícil explicar a alguien cuánto me alegra eso.
Y cuánto eso me basta.

Basta existir para ser completo.

He escrito bastantes poemas.
He de escribir muchos más, naturalmente.
Cada poema mío dice esto,
Y todos mis poemas son diferentes,
Porque cada cosa que hay es una manera de decir esto.

A veces me pongo a mirar una piedra.
No me pongo a pensar si ella siente.
No se me ocurre llamarla mi hermana
Pero gusto de ella porque es una piedra,
Gusto de ella porque no siente nada,
Gusto de ella porque no tiene parentesco ninguno conmigo.

Otras veces oigo pasar el viento,
Y encuentro que sólo para oír pasar el viento vale la pena haber
[nacido.

Yo no sé qué pensarán los otros leyendo esto;
Pero encuentro que esto debe estar bien porque lo pienso sin es-
[fuerzo,
Sin pensar en otras personas oyéndome pensar;
Porque lo siento sin pensamientos,
Porque lo digo como mis palabras lo dicen.

Una vez me llamaron poeta materialista,
Y yo me admiré, porque no creía
Que se me pudiese llamar algo.
Yo ni siquiera soy poeta: veo.
Si lo que escribo tiene valor, no soy yo quien lo tiene:
El valor está allí, en los versos.
Todo eso es absolutamente independiente de mi voluntad.

(Alberto Caeiro)

AMO LAS ROSAS DEL JARDIN DE ADONIS...

Amo las rosas del jardín de Adonis,
Esas rápidas amo, Lidia, rosas,
Que en el día en que nacen,
En ese día mueren.
La luz para ellas es eterna, porque
Nacen nacido ya el sol, y acaban
Antes de que Apolo deje
Su curso visible.
Así hagamos de nuestra vida *un día,*
Desentendidos, Lidia, voluntariamente
De que hay noche antes y después
Lo poco que duramos.

LA FLOR QUE ERES, NO LA QUE DAS, YO QUIERO...

La flor que eres, no la que das, yo quiero.
Porque me niegas lo que no te pido.
Tiempo hay para negar
Tras haber dado.
¡Flor, séme flor! Si te tomara avara
La mano de la infausta esfinge, tú, perenne
Sombra, errarás absurda
Buscando lo no dado.

¡TAN PRONTO PASA TODO LO QUE PASA!...

¡Tan pronto pasa todo lo que pasa!
¡Muere tan joven ante los dioses cuanto
Muere! ¡Todo es tan poco!
Nada se sabe, todo se imagina.
Circúndate de rosas, ama, bebe.
Y calla. El resto es nada.

SEVERO NARRO. CUANTO SIENTO, PIENSO...

Severo narro. Cuanto siento, pienso,
Palabras son ideas.
Murmullo, el río pasa, y lo que no pasa
Es nuestro, no del río.
Así quisiera el verso: mío y ajeno,
Y por mí mismo leído.

NO QUIERAS, LIDIA, EDIFICAR EN EL ESPACIO...

No quieras, Lidia, edificar en el espacio
Que te figuras futuro, o prometerte
Mañana. Se cumple hoy, no esperando.
Tú misma eres tu vida.
No te destines, que no eres futura.
¿Quién sabe si, entre la copa que vacías
Y ella de nuevo llena, no te interpone
El abismo la suerte?

(Ricardo Reis) *

* Como habrá observado el lector, hemos conservado los heterónimos utilizados por el poeta *(N. R.)*

LOS REALES SEMINARIOS DE NOBLES EN LA POLITICA ILUSTRADA ESPAÑOLA

A diferencia de otras épocas, el siglo XVIII español, como es bien sabido, está marcado por la impronta pedagógica. La incipiente preocupación por los temas educativos en tiempos de los primeros Borbones, se convierte en objetivo prioritario de la política cultural de Carlos III. La nueva concepción del Estado, en la que no tienen cabida los ciudadanos ociosos e inútiles, hace que, al mismo tiempo que se protege la actividad laboral y se ensalzan las virtudes cívicas del trabajo, se preste la mayor atención a la reforma de la enseñanza en todos sus niveles, a fin de que ningún vasallo de la monarquía carezca de la formación necesaria para el mejor cumplimiento de sus obligaciones, dentro de la sociedad estamental.

Porque es preciso decir también que esta política docente está presidida por el más estricto respeto a la división social que caracteriza al antiguo régimen. Nadie defenderá, al menos hasta fines de siglo, una enseñanza igualitaria, sino bien diferenciada, según la procedencia familiar. Al pueblo llano había que educarlo, pero sólo en aquellos mínimos conocimientos de primeras letras y moral cristiana que necesitaban para ser buenos súbditos y hábiles artesanos, aun después de que el trabajo mecánico se viera libre de la deshonra legal. Según estos principios, la gran masa rural dedicada a la agricultura no tenía necesidad de salir de su analfabetismo, ya que no impedía su productividad. De aquí que la enseñanza primaria sólo fuese reglamentada en los grandes centros urbanos y dejada totalmente en los pueblos y lugares de corta vecindad al arbitrio municipal o a la caridad del ámbito parroquial. De aquí también que se obstaculizara con especial empeño la enseñanza del latín en las aldeas, so pretexto de la escasa formación del profesorado eclesiástico que la impartía. Aprender latín era un primer paso para caer en la tentación de seguir estudios superiores, siendo así que lo que el país necesitaba eran brazos para la agricultura y habilidad para los oficios. Siguiendo la política de años anteriores, confirmada a lo largo del siglo, el Real Decreto de 21 de junio de 1747 solamente permitía un

maestro de latín en cada villa con corregidor o alcalde mayor. Y cuando Bernardo Ward propone en su *Proyecto económico* (1762) que se enseñe en España «el mejor sistema de agricultura que se sigue en Inglaterra», lo hace pensando sólo en los «Caballeros hacendados y labradores» (cap. IX de la 1.ª parte). Habría que esperar a Cabarrús (1792) para que una voz impregnada del espíritu de la revolución francesa, si bien sólo de forma privada en carta a Jovellanos, defendiera la igualdad para todos los niños en la enseñanza primaria, que habría de ser obligatoria y gratuita.

La educación humanística de la juventud, promovida en los grandes centros urbanos, como se desprende del párrafo anterior, estaba reservada a los hijos de familia de mayor acomodo económico, en colegios regentados generalmente por religiosos. Sobresalían, a mucha distancia de los demás, los ciento doce de la Compañía de Jesús, cuya expulsión en 1767 provocó un vacío docente fácilmente imaginable. A pesar de la existencia de estos colegios de pago, su enseñanza no parecía apropiada para los hijos de la nobleza, que pedía centros especializados, con materias y formación de alta educación cortesana, donde, por supuesto, estuviese garantizada la procedencia nobiliaria de todos los alumnos. Los mismos jesuitas, conscientes de esta exigencia social, habían fundado colegios o seminarios destinados específicamente a la nobleza, aunque ello obligara a duplicar los centros, como ocurría en Madrid, Barcelona y Valencia (1).

Aunque el Colegio Imperial madrileño acogía a los nobles desde su fundación, Felipe V, al finalizar la Guerra de Sucesión, ordenó la creación de un Seminario de Nobles en la capital de España, a imitación del parisiense Louis-le-Grand. La dirección fue encomendada también, por Real Orden, a la Compañía de Jesús, el primero de julio de 1716 (2). Con una dotación concedida por el rey sobre la renta del tabaco (3), el seminario fue inaugurado el 21 de septiembre de 1725 en unas casas alquiladas frente al Colegio Imperial. En tan precaria situación estuvo cinco años, hasta su traslado definitivo a una finca del duque de Alba, lindante con su palacio de Liria, en la puerta de San Bernardino (4). Los caballeros seminaristas habían de ser «le-

(1) Véase Mildred Boyer: «A note on 18th Century Aristocratic education: The Seminarios de Nobles under the Jesuits», en *Hispania* (USA), 1959, pp. 71-75.

(2) Hay expediente separado, con informe favorable a los jesuitas, en el AHN, sec. Universidades, leg. 685.

(3) Se concedió, por Decreto de 9 de mayo de 1724, que el impuesto de dos maravedises por libra de tabaco, aplicado a la construcción del Hospicio de Madrid, pasara al Seminario al finalizar las obras de aquél. (AHN, Universidades, leg. 683/2.)

(4) El Provincial de la Compañía de Jesús había pedido la licencia de traslado «mediante que no puede subsistir en la que ahora ocupa». La concesión está firmada en el Puerto de Santa María el 1 de septiembre de 1729. (AHN, Universidades, leg. 685.)

gítimos descendientes de nobleza notoria, heredada y no sólo de privilegio», entre los ocho y los quince años, según las primeras constituciones, publicadas en 1730 (5).

En ellas se establece que «el fin principalísimo de este seminario es enseñar y dirigir a sus alumnos a ser caballeros cristianos, criándolos en toda virtud, para que después con sus palabras y con sus ejemplos, puedan enseñar a su familia los ejercicios de virtud, piedad y modestia cristiana». Se añade que «el fin menos principal, aunque principal también, es que se instruyan en aquellas facultades y ciencias que más adornan a la nobleza». Entre estas «ciencias» imprescindibles al caballero incluye la danza, la música, la esgrima y la equitación, a cargo de maestros seculares. Fuera del seminario y en las funciones públicas, los alumnos usarían uniforme, a lo militar, con chupa, casaca, calzón y medias, siempre de color negro. Una cinta carmesí cruzada sobre el pecho, con las letras JHS bordadas en oro, sería la divisa del seminarista madrileño, el cual, siendo de Primera Nobleza, podría disponer de criado particular.

La protección de Felipe V, que visitó el seminario en 1736, fue continuada y aun aumentada por su sucesor, Fernando VI, que lo hizo en otras dos ocasiones, el 17 de septiembre de 1747 y el 13 de abril de 1751. En la primera, el rey concedió a todos los seminaristas un hábito de cualquiera de las cuatro órdenes militares, a elección del alumno. En la segunda, otorgó al centro, por diez años, el privilegio de una renta de 2.000 doblones anuales, con cargo a las vacantes eclesiásticas que se produjeran en Perú y Nueva España, «por mitad en cada uno». A esta concesión había precedido petición del seminario, alegando que los 14.000 ducados que le producía la renta del tabaco «no alcanzaba para su manutención». Además, añadía que el edificio estaba sin terminar, que carecía de biblioteca, de ornamentos litúrgicos y «otras cosas necesarias a la enseñanza de la Noble Juventud, que cada día se aumenta en el citado seminario» (6). En consecuencia, toda la sociedad española, tanto de la península como de los dominios americanos, sufragaba, indirectamente, gran parte de la formación elitista de la clase noble.

La culminación de esta protección regia se hace patente en el Decreto de 20 de mayo de 1755 por el que se aprobaban las nuevas ordenanzas del seminario, en las que el rey se declaraba «deseoso

(5) Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional (3-39011). Un extracto puede verse en las páginas que al Seminario dedica J. Simón Díaz en su *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, 1952, I, pp. 166-170.

(6) AHN, Universidades, leg. 683/2. Había entonces en el Seminario 21 jesuitas y 66 seminaristas. El 3 de agosto de 1761, por Real Orden de Carlos III, se prorroga este privilegio por otros veinte años sobre las vacantes americanas.

de alentar y estimular la nobleza de estos reinos a la instrucción más conveniente en los primeros años para servir e ilustrar a la Patria». En ellas se concede a los seminaristas aprobados la preferencia absoluta en las provisiones de empleos, sirviéndoles la calidad de antiguo alumno del seminario para los ascensos en la carrera militar. Y los que prefirieran las Letras o el Derecho podían pasar en las distintas Universidades los cursos de Filosofía ganados en el seminario (7).

Algunos detalles muy curiosos de la vida interna del centro pueden deducirse de los libros de cuentas, milagrosamente conservados, en los que se anotaban todos los gastos de los seminaristas, en facturas que semestralmente abonaba la familia (8). En estas páginas pueden estudiarse las diferencias suntuarias e incluso los caprichos de cada estudiante. La cuota semestral del internado, fijada en seis reales diarios desde 1730, sumaba la cantidad de 1.100 reales, fija para todos. A ella se añadían los gastos extraordinarios, que, lógicamente, variaban según las necesidades de cada uno. Había gastos de libros, de academia, de refrescos, de propinas; pero las mayores cantidades eran debidas por gastos de ropa y aseo personal. Cada curso había necesidad de renovar el vestido y el calzado, de aquí que figuren numerosas partidas de telas y confección del sastre, medias, botones, guantes, pelucas, zapatos. Las diferencias ya no son debidas a la condición de noble, sino a la fortuna familiar. En el caso del futuro poeta José Cadalso —un burgués, sin nobleza reconocida—, que en el curso 1758-59 no para mientes en gasto alguno y cuida de su aderezo personal como ningún otro compañero del seminario, por ejemplo, comprando la friolera de 24 pares de zapatos, a razón de uno por mes, mientras que el resto de sus condiscípulos no pasaba de la media docena. No es de extrañar que la suma total de gastos del gaditano duplicase la de cualquiera otro alumno del seminario (9).

En Barcelona existía, desde 1538, un Colegio de Nobles fundado por el canónigo Jaime de Cordelles, al cargo de la Compañía de Jesús desde 1568, el cual fue honrado por Felipe II con el título de Imperial y Real. La enseñanza, fundamentalmente humanística, llegó a su máximo esplendor durante el reinado de Fernando VI, con actos públicos de extraordinaria pompa y solemnidad. Uno de ellos, impreso en 1756, incluye un grabado de época en el que se ve a los alumnos asistir a las diversas clases con lujoso uniforme militar (10).

---

(7) AHN, Universidades, leg. 683/2.

(8) AHN, Universidades, libro 1309-F.

(9) Sobre la enseñanza del seminario ironiza en 1762 el fiscal Manuel Lanz de Casafonda. Véase mi edición de sus *Diálogos de Chindulza*, Oviedo, 1972, pp. 68-69.

(10) Hay ejemplar en el Instituto de Valencia de Don Juan (18-5-108).

Al año siguiente se instituyó una clase de matemáticas, a cargo del jesuita Tomás Cerdá, que había sido profesor en Cervera (11).

El Seminario de Nobles de Valencia, también regentado por la Compañía, anejo al colegio de San Pablo, fue fundado en 1644 para atender con preferencia a la nobleza levantina. Al Seminario de Nobles de Calatayud, inaugurado en diciembre de 1752, acudían, por el contrario, jóvenes de Aragón, Rioja, Navarra y Vascongadas, sin que faltaran de Castilla, Murcia y Andalucía. Los quince seminaristas del año fundacional se incrementaron en una media de veinte anuales hasta 1759, último año del que se conserva alguna noticia (12). Del valor educativo del sistema jesuítico de enseñanza puede dar idea cualquiera de sus certámenes públicos, como el celebrado en Valencia en 1751, con un pugilato entre los alumnos «para dictar de repente sobre cinco asuntos diferentes en cinco especies de versos, latinos y castellanos».

En 1767, tras la expulsión de la Compañía, el Seminario madrileño siguió funcionando con profesorado seglar, siendo nombrado en 1770 para dirigirlo el célebre marino y matemático Jorge Juan, que logró mantenerlo a gran altura pedagógica. Redactó un nuevo plan de estudios, obligando a los alumnos a examinarse cada cuatro meses y a tener dos certámenes públicos al año. En los nombramientos del profesorado intervino desde entonces el rey por medio del Consejo de Castilla. Lo mismo hay que decir de los seminaristas, cuyo ingreso quedó a merced del monarca, puesto que las solicitudes que se presentaban antes al rector del Colegio Imperial, a partir de entonces habían de hacerse directamente a Carlos III. Los aspirantes podían ingresar en cualquier fecha del año, lo que dificultaba enormemente la uniformidad de los estudios, pero este punto no sufrió modificación a lo largo del siglo. Su número fue en constante aumento, ya que los 27 seminaristas de 1769 pasaron a 90 en 1793.

El barcelonés de Cordelles fue puesto a cargo de sacerdotes seculares, primero, y de profesores seglares después (octubre de 1767). Por ser «tan escasa la dotación, no se encontraron quienes reuniesen suficiente literatura y habilidad»; lo que dio lugar a una total degradación de la enseñanza, quedando en pocos años vacío de estudiantes. A pesar de diversos esfuerzos, entre ellos los de la Academia de Ciencias, Cordelles decayó definitivamente al proceder el Gobierno,

---

(11) Véase Ana María Orlol Moncanut: *La enseñanza en Barcelona a fines del siglo XVIII.* Madrid, 1959, p. 40, y A. Borrás i Feliu, *El Collegi de Santa Maria i Sant Jaume, dit vulgarmente de Cordelles, i la Companya de Jesus.* Barcelona, 1965.

(12) En la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 8062) hay un «Catálogo de los caballeros seminaristas que ha habido desde que se fundó».

entre 1799 y 1805, a la venta de sus propiedades (13). En Valencia, el Seminario siguió suerte parecida, bajo la dirección del canónigo Joaquín Segarra, sustituido en noviembre de 1772 por el ex filipense Domingo Morico, que había sido colaborador de Olavide en Sevilla, y que se mantuvo en el cargo hasta 1781. Durante su mandato se quitaron de la fachada las armas de la ciudad, para significar el fin del patronato municipal, y se redactaron nuevos estatutos. Los colegiales admitidos pagaban cuatro reales diarios, pero no era necesaria la cualidad de nobleza, «aunque sí lo ha de ser de honradas y honestas familias, que no tengan nota de infamia». Vestían uniforme militar, de color azul, «que es el más sufrido», con botonadura dorada, y recibían enseñanzas de primeras letras, gramática latina, geografía e historia, francés y baile. Los profesores eran nombrados por el director, sin oposición pública, «porque muchas veces no es más idóneo para enseñar el que luce más en un acto», a juicio de Morico. Se mantuvo el Seminario con las rentas de dos fundaciones particulares hasta 1820, fecha de su desaparición. Al contrario que en Barcelona, aquí los seminaristas estuvieron siempre en progresivo aumento, desde los 22 que había en 1772 hasta los 157 del año 1798. La documentación conservada es abundante, pero escasamente aprovechada hasta el momento (14).

Por su parte, la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País pensó desde sus comienzos (1765) en la necesidad de costear un centro docente para que los hijos de la nobleza vasca no tuvieran que ir a estudiar fuera del país. Al ser expulsada la Compañía de Jesús, los Amigos decidieron la puesta en marcha del proyecto —primero que tendría carácter laico—, para lo que solicitaron el edificio jesuítico de Loyola, recién construido, pero el Gobierno se inclinó por el colegio de Vergara, que pasaron a ocupar en el verano de 1779 y que comenzó a funcionar con el nombre de Real Seminario Patriótico. Sólo a fines de siglo pasó a llamarse Real Seminario de Nobles de Vergara, cuyas ordenanzas fueron renovadas en 1818. El primer plan de estudios fue aprobado en 1774, y en él figuraban clases de matemáticas, física experimental, historia natural, dibujo, música, francés, agricultura, derecho público, leyes del Reino, fueros del País, economía política, comercio, química y mineralogía. La sola enume-

---

(13) Véase A. Jutglar: «Notas para el estudio de la enseñanza en Barcelona hasta 1900», en *Materiales para la historia institucional de la ciudad.* Barcelona, 1966, p. 316.

(14) Véase J. L. Corbin Ferrer: Fondos existentes en el archivo del Instituto de Enseñanza Media «Luis Vives», de Valencia, referentes al Real Colegio Seminario de Nobles educandos de la ciudad de Valencia»: 1767-1820, en *Primer Congreso de Historia del País Valenciano.* Valencia, I, 1973, pp. 447-456. Entre la documentación hay planos del seminario, listas de estudiantes y extensas noticias de rentas y propiedades.

ración de las asignaturas da idea del cambio radical de orientación pedagógica, en relación con los estudios programados anteriormente en los centros de la Compañía de Jesús (15).

El profesorado de Vergara fue, en gran parte, traído de Francia. Aquí enseñaron, por ejemplo, Luis Proust (química) y François Chabaneau (física experimental). De 1783 a 1785 dictó cursos de mineralogía y metalurgia (por primera vez en España) Fausto de Elhuyar, que colaboró en el hallazgo del platino maleable, siendo el laboratorio químico de Vergara uno de los centros pioneros de investigación científica en nuestro país (16). Desde su fundación hasta 1804 pasaron por sus aulas 550 alumnos, procedentes de todas las regiones españolas, incluso América y Filipinas, pero, sobre todo, del País Vasco y de Andalucía, donde la colonia vasca era muy numerosa (17).

En 1781 se instituyeron en el Seminario de Vergara clases de primeras letras y latinidad, previa oposición, cuyo expediente se conserva (18). En el mismo legajo del Archivo Histórico Nacional existe un informe del conde de Peñaflorida sobre los estudios del Seminario, con una petición para que pudieran ser convalidados por otros tantos años de filosofía en cualquier Universidad, «para estimular la concurrencia de discípulos». Con el informe favorable del fiscal, se concedió al año siguiente para los alumnos que siguieran la carrera de medicina. Por el contrario, se le negó en 1785 otra petición de que el centro pudiera conferir el grado de bachiller, porque sería un precedente poco aconsejable en el ámbito de la enseñanza privada. A comienzos del siglo XIX el Seminario de Vergara sufrió una grave crisis institucional (19).

Con el respaldo dado por Carlos III a los seminarios existentes, se inicia una política docente de impulso a este tipo de centros, que terminó siendo un lamentable fracaso. Ya a fines de 1775 la Junta del Reino de Galicia propuso la fundación de un Seminario de

---

(15) El plan de estudios se conserva en el AHN (Consejos, leg. 598/8) y una *Historia de la fundación del Seminario*, manuscrita, en el Fondo Prestamero de Vitoria. Para todo ello puede verse mi *Bibliografía de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País en el siglo XVIII*. San Sebastián, 1971.

(16) Véase Leandro Silván: *Los estudios científicos en Vergara a fines del siglo XVIII*. San Sebastián, 1953, y «El laboratorium chemicum de Vergara y la Real Sociedad Bascongada en las investigaciones sobre purificación de la platina», en *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, XXV, 1969, pp. 165-189).

(17) Véase Rufino Mendiola Querejeta: *Los estudios en el Real Seminario de Vergara* (Vergara, 1961), y Julián Martínez Ruiz, *Filiación de los seminaristas en el Real Seminario Patriótico Bascongado y de Nobles de Vergara* (San Sebastián, 1972). En la Biblioteca Provincial de Bilbao (F. 3814) se conserva un *Discurso acerca del restablecimiento, progresos y esperanzas del Real Seminario Bascongado*, leído en las Juntas Generales de 1799.

(18) AMN, Consejos, leg. 5503.

(19) Véase J. I. Tellechea Idígora: «Documentos sobre la crisis del Real Seminario de Vergara en 1804», en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, XXXIII, 1977, pp. 109-145.

Nobles en Galicia, porque «cada día urge más el proveer a la honrada educación de una parte tan distinguida de sus ciudadanos, que es como el plantel de donde salen los principales individuos para las más elevadas clases que constituyen el gobierno del Estado..., y ninguna provincia exige con mayor razón este establecimiento, porque ninguna excede en el número de Nobleza al Reino de Galicia, y porque en ninguna vive ésta más separada y en menos proporción de dar a sus hijos aquella educación que conviene a un noble». La propuesta se concretaba en adaptar para tal fin la casa y la iglesia de mareantes de La Coruña, y en hacer pagar a todos los gallegos la educación de sus compatriotas nobles, mediante un impuesto general sobre la sal, «considerando que en las ventajas que de él pueden seguirse son interesados todos los naturales».

El fiscal del Consejo conviene en que el Seminario es de gran necesidad, pero no está de acuerdo con el impuesto ni con el lugar elegido; prefiere el colegio de jesuitas de Pontevedra, que estaría a cargo de benedictinos, «como en Soret, en Francia». El resultado fue la constitución, en junio de 1776, de una Junta, presidida por Campomanes, para estudiar el caso. Junta que resultó de absoluta inoperancia, por cuanto en enero de 1784 vuelve a plantear el tema la Junta de Galicia, en memorial suscrito por José Cornide. Se escribe a los ayuntamientos gallegos, que contestan, sin llegar a ponerse de acuerdo. Mientras el de Santiago aprueba la idea, el de Orense dice que «sería más útil establecer en cada capital una casa de educación»; el de Túy acepta el de Pontevedra, pero «para todos los estados»; el de Lugo desearía que se estableciera allí; el de Mondoñedo lo considera «inútil y aun perjudicial». La disparidad de criterios hace que el expediente siga abierto en 1807, sin haber llegado a resolución alguna (20).

El año 1785 es de extraordinaria importancia para el tema que nos ocupa, ya que en él se inicia una revitalización del Seminario de Nobles de Madrid y se estudia con interés la posibilidad de extender a todo el país este tipo de enseñanza.

Por lo que al seminario madrileño respecta, al marino Jorge Juan había sucedido en la dirección del centro el capitán de navío Vicente Doz, y en 1783 el brigadier Antonio Angosto, natural de Cartagena y caballero de la Orden de Santiago. Esta sucesión de directores vinculados al ejército y la marina es prueba del carácter militar que se quería dar al seminario, consecuencia de la mentalidad, aún vigente en la época, que veía en la profesión de la milicia la dedi-

(20) AHN, Consejos, leg. 5495.

cación más normal y propia para el estamento noble. En una *Instrucción,* publicada como información para los pretendientes, se pedía para el ingreso «certificación de ser hijosdalgo notorios según las leyes de Castilla, limpios de sangre y de oficios mecánicos por ambas líneas». De esta información de nobleza quedaban dispensados los «caballeros cruzados y los hijos de militares, desde teniente coronel para arriba». Entre los utensilios que debían aportar al seminario, además de la ropa y calzado, figuraba una cama con dos colchones, tres juegos de sábanas, mesa, silla y estante. Es decir, el seminario ofrecía al estudiante una estancia absolutamente vacía, con lo que los gastos de instalación suponían una suma considerable de dinero, entre los enseres y el transporte. Para más resaltar la solidez económica del pretendiente, el cubierto de mesa había de ser necesariamente de plata (21).

Angosto consiguió la aprobación de un nuevo plan de estudios, publicado este año de 1785, que rigió durante catorce años la vida del seminario (22). Se impartirían, además de las materias tradicionales (primeras letras, latinidad, poética y retórica, filosofía moral, matemáticas, francés, geografía e historia, música, baile, esgrima y equitación), algunas otras, a imitación del seminario de Vergara, como el derecho natural, la física experimental, dibujo, inglés, griego y hebreo. «Para más adelante —continúa el plan— se está preparando un curso de astronomía, para cuya enseñanza hay una colección de instrumentos traída últimamente de Inglaterra para las operaciones que deben executarse en el observatorio.» Estos instrumentos, como es bien sabido, fueron comprados en tiempos de Fernando VI para la nueva Academia de Ciencias que se pretendía fundar y depositados después en el seminario. Los exámenes pasaban a ser trimestrales y se mantenían dos certámenes públicos al año.

El nuevo plan introducía alguna variación de importancia. Dividía a los aspirantes en tres clases, a las que correspondía diferente pensión, que duplicaba o triplicaba los honorarios vigentes en años anteriores. Así, los «caballeros que tengan sus padres en el Real Servicio, sin otras rentas», pagarían ocho reales diarios. Los mismos, pero con rentas adicionales, diez reales diarios. A los que no tuvieran empleo alguno de Su Majestad, pero sí rentas de capital, se les pedirían doce reales al día. El número de seminaristas se fijaba en 42,

(21) *Instrucción de lo que deben practicar los pretendientes a plaza en el Real Seminario de Nobles de Madrid y de la ropa y demás muebles y utensilios de que deben venir equipados* [s. l. s. i. s. a.], 2 hs. 30 cm. (Hay ejemplar en el AHN, Universidades, leg. 683/2).

(22) El plan, cuyo expediente se conserva en el AHN (Consejos, leg. 1344/3), fue publicado íntegramente por J. Simón Díaz, en el tomo II de su *Historia del Colegio Imperial de Madrid,* pp. 179-184.

por lo que si alguno era recibido, como favor especial, por encima de esta cifra, se vería obligado a pagar, en calidad de supernumerario, catorce reales. Habían de costear, igual que antes, el mobiliario y la decoración de su alcoba, los floretes para la esgrima y el violín para la música, pero a cambio de tan altos honorarios el seminario les suministraba anualmente dos vestidos, seis pares de medias, un sombrero, doce pares de zapatos, peines, polvos «y otras menudencias que necesitan para el adorno de sus personas». En cada sala o dormitorio habría dos ayudas de cámara y un mozo de retrete «que cuidarán del aseo de los seminaristas y los peinarán y espulgarán diariamente».

Para atender a estos 42 seminaristas contaba el seminario con 54 personas, además del director y de 21 profesores. Entre los sirvientes no había ninguna mujer. Además de los doce ayudas de cámara y los seis mozos de retrete que correspondían a las seis salas, había un comprador, un despensero, un cocinero y tres mozos de cocina, un refitolero, un lavandero, dos barrenderos, un farolero, dos porteros, tres sastres, un portero de biblioteca, dos enfermeros, un albañil, un carpintero, un mozo para los caballos y otros para los recados. En el seminario tenían vivienda el capellán mayor (con un salario de 3.300 reales anuales), los seis directores de sala (2.200 reales cada uno) y un sacristán (792 reales). Al contador se le fijaba un sueldo anual de 12.000 reales y al mayordomo, 8.800; a un «instrumentario», 6.000; a dos médicos, 1.650 reales cada uno; a un cirujano, 1.188. Los profesores variaban entre los mil reales mensuales que cobraban los de filosofía moral, retórica y poética, matemáticas y física, a los 1.916 anuales que recibía el maestro de esgrima. El de latín cobraba al año 9.000 reales, lo mismo que el bibliotecario, que venía obligado a enseñar inglés, griego e historia. Había dos profesores de francés, uno con 5.500 reales y otro suplente, con 1.642 reales al año. El primer maestro de baile y el segundo de música tenían estipulada la misma cantidad: 3.832 reales; mientras que el primero de música, con enseñanza de violín, cobraba 5.500 reales, lo mismo que el encargado del picadero.

El horario y las actividades del seminario respondían a las del más riguroso internado. Después de levantarse a las cinco de la mañana, tenían una hora de estudio, desayuno y misa. A continuación, dos horas de clase, una hora y media de «habilidades» y otra de estudio. Comida al mediodía, seguida de recreo. Clase de nuevo, de dos y media a cuatro y media; hora y media de idiomas; el rosario, a las seis, seguido de merienda y recreo; otra hora y media de

estudio, conferencia y cena a las nueve y media. En los días feriados se levantaban a las siete y sustituían las clases por el estudio de la doctrina cristiana; por las tardes, paseo y estudio. De mayo a finales de septiembre se añadían los ejercicios de equitación. A partir de estos años se conservan las calificaciones, firmadas por los respectivos profesores, de cada mes del año, lo que demuestra que los períodos de vacaciones, si los había, eran mínimos (23).

Coincidente con esta nueva fase del seminario madrileño, se produce otro hecho de repercusión nacional en este asunto de la formación de la nobleza. En el verano de 1785, el marqués de Gelo, vecino de Sevilla, presentó una denuncia ante el asistente de la ciudad sobre la conducta «depravada» de su yerno, José María Vidal, la que no había podido corregir con amonestaciones ni amenazas. Incluso había sido inútil la reclusión del marido de su hija en un castillo de su propiedad. Las acusaciones eran de continua embriaguez, disipasión, abandono del hogar conyugal y compañía de la .gente más soez», concluyendo que «no es la conducta que corresponde a un sujeto distinguido».

El expediente fue remitido a Madrid, y de las manos de Floridablanca pasó a las de Campomanes, quien redactó un detallado informe en el que exponía que «los vicios de que adolece dimanan sin duda de la falta de educación y conocimiento de las obligaciones que le incumben como cristiano y caballero». La reclusión en el correccional sevillano de los Toribios, que proponía el asistente, no le parece conveniente, porque «no mejoraría sus costumbres sino momentáneamente, y por otro lado este género de castigo no es correspondiente a un hombre ilustre, y aquella casa se estableció para la corrección de las gentes de baja plebe» (24). Proponía, a su vez, que la reclusión se hiciera en un convento, donde pudiera adquirir el conocimiento de la moral cristiana, que le sirviera de freno a sus malas costumbres.

Pero el fiscal no desaprovecha la ocasión y plantea al Consejo de Castilla el problema total de la educación de la nobleza. «Considero por muy necesario —dice— se piense seriamente en establecer seminarios en que se eduque la nobleza, tanto en Sevilla como en Córdoba, Granada y otros pueblos notables de la Andalucía, y casi generalmente en las demás provincias de España, porque la falta de

(23) Todos los datos están tomados de los expedientes del AHN, Consejos, 1344/3 y Universidades, 689/2.

(24) Véase mi estudio «Los niños Toribios», publicado en *Temas sevillanos. Primera serie.* Sevilla, 1972, pp. 39-45. En 1801, el administrador de los Toribios propuso que «se tengan en aquella casa, con separación, los hijos de hombres honrados, de los de baja esfera». (AHN, Consejos, leg. 2049/20.)

educación de la nobleza influye notablemente en la decadencia del reino..., creyendo hallarse autorizados para vivir en la desidia y encenagados en los vicios a que les conduce la ociosidad y la facilidad de satisfacerlos. Como en los recursos que vienen a mí, remitidos de orden de S. M. o directamente, advierto el desarreglo de costumbres y desaplicación de la nobleza por su ignorancia, no puedo dejar de representar a S. M. en este informe el origen de que provienen aquellos daños, y el único remedio que yo encuentro, reducido a mejorar la educación» (25).

Carlos III aceptó las ideas de Campomanes y ordenó al Consejo de Castilla que propusiera las medidas pertinentes. La primera adoptada fue encargar del asunto a las Sociedades Económicas de Amigos del País, solicitando de cada una de ellas un informe «sobre edificios que puedan destinarse a seminarios de nobleza y gentes acomodadas..., teniendo presente lo que se observa en los seminarios de Madrid, Valencia y Vergara». El expediente, incoado en febrero de 1786, coincidió con la decadencia de las sociedades económicas (26), razón por la cual no todas contestan a la petición del Consejo. Entre las que sí lo hacen, por mera cortesía, se encuentran las de Toledo, Soria y Oviedo (27), que no vuelven a tratar del asunto. La Económica de León hace ver, el 5 de mayo, que el edificio de los jesuitas de aquella capital está ya destinado para aulas y viviendas de maestros de primeras letras. Propone, a su vez, para ubicar el seminario una fábrica de paños abandonada. El Consejo hace caso omiso del informe y vuelve a inquirir aquello que más le preocupaba: «de qué medios y arbitrios [municipales o privados] se podrá contar para poner en funcionamiento el seminario, como también para su conservación y el pago de los salarios, pues la contribución de los seminaristas no podrá sufragar a esto». La sociedad comprendió, al fin, el sentido de la información que se le pedía y dio la callada por respuesta (28).

Otro tanto hay que decir de la de Jaén, donde el colegio de la compañía se había dedicado a los mismos fines. Sin embargo, el corregidor se tomó cierto interés, proponiendo la compra de una casa del conde de Torralba, capaz para unos veinte seminaristas, aunque se apresura a comentar que le parecía un número excesivo, «con respecto a la poca aplicación de sus naturales». Más de dos años tarda

---

(25) AHN, Consejos, leg. 1306 (6).

(26) Véase Paula y Jorge Demerson: «La decadencia de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País», en *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, Oviedo, 1977, núms. 4-5, pp. 87-190.

(27) En el AHN, Consejos, 1495 (16), 1493 (19) y 1485 (37), respectivamente. El expediente de Murcia falta en el leg. 1138 (16).

(28) AHN, Consejos, leg. 1306 (6).

en contestar el Consejo, que pide los planos de ambos edificios en noviembre de 1788. La contestación de Jaén llega un año más tarde, pero el fiscal no se ocupa del expediente hasta mayo del año 1800 (¡habían transcurrido más de diez años!). Pasa al relator, quien, finalmente, decidió en noviembre de 1803, que mientras no se encontrasen los fondos necesarios, «se excuse la erección del seminario» (29).

La contestación de Valladolid (22 de marzo de 1786) comienza declarando que «tiene la nobleza mayor derecho por su nacimiento a los altos y distinguidos empleos del Estado; por consiguiente, merece particular atención la instrucción de sus jóvenes». Con cierto entusiasmo hace un proyecto de presupuesto, con las rentas de las temporalidades y otras eclesiásticas, aunque las primeras estaban ya destinadas al hospicio. Cuando el relator del Consejo da curso al expediente —en mayo de 1803— ya el edificio propuesto (Colegio de San Ignacio) se había convertido en cuartel, y otro edificio mencionado, el colegio de Santa Cruz, estaba siendo habitado por el obispo de la diócesis. Con candorosa ingenuidad, los responsables de la política docente del país proponen a la sociedad vallisoletana en julio de 1807 que se ponga de acuerdo con el obispo para que éste ceda total o parcialmente el edificio para el seminario. Naturalmente, en este punto concluye la gestión (30).

Con objeto de hacer algún ahorro, el Consejo de Castilla propuso a la Económica de Santiago de Compostela que el profesorado del seminario fuese el mismo de la universidad. La respuesta fue inmediata y nada favorable a la institución universitaria, ya que «las gentes que desean dar una superior educación a sus hijos en los seminarios, no tienen formado concepto muy ventajoso de los estudios y disciplinas de las escuelas, pues los jóvenes que concurren a ellas no suelen ser los más morigerados». La universidad, además, sólo tenía ciento treinta días lectivos al año, y las cátedras, «por estar tan mal dotadas», carecían de buen profesorado. Por su parte, los catedráticos consultados no querían depender del director del seminario. Se rechaza, en consecuencia, la proposición, ya que —según dice— «es menos mal el carecer de tan necesario establecimiento que el tenerlo de un modo no conforme a la opinión y confianza del público» (31).

La Económica de Tenerife no acierta tampoco a proponer los medios económicos necesarios, y el proyecto no pasa de tal, aunque aquí se cruza con la rivalidad de Gran Canaria, que ya había pedido el año anterior cátedras de leyes, medicina y náutica para instalarlas

(29) AHN, Consejos, leg. 2271 (1).
(30) AHN, Consejos, leg. 5503 (26).
(31) AHN, Consejos, leg. 1493 (30).

en el seminario conciliar. La audiencia canaria se inclina por la creación de una completa universidad, también solicitada por La Laguna, aunque el pleito seguía en pie en 1815 (32).

Por su parte, la Sociedad Económica de Granada comisionó al oidor de la Chancillería Gutierre Vaca de Guzmán, quien presentó en julio de 1788 un plan de fundación, que fue rechazado en Madrid por exceso de asignaturas. Se renovó el expediente en 1804, pero sin éxito, por los motivos usuales de falta de medios y por estar ya ocupado el colegio propuesto de San Bartolomé y Santiago (33). También fue Granada la ciudad elegida por Floridablanca para un interesante proyecto: la creación de un seminario destinado exclusivamente a nobles americanos. En septiembre de 1790 se compró al cabildo catedralicio, por 213.750 reales, el colegio de Santa Catalina, con tal finalidad. La real cédula correspondiente fue firmada por Carlos IV el 12 de octubre de 1791 y publicada al año siguiente. Es evidente que cuando había interés en un tema, el Gobierno sabía encontrar los medios necesarios para llevarlo a la práctica. Los estudios, que durarían diez años, comprenderían cuatro carreras: militar, eclesiástica, jurídica y política. Los alumnos habían de ser hijos de nobles españoles instalados en los dominios americanos, así como de ministros togados, intendentes y oficiales militares, nacidos en Indias, más los hijos de la nobleza indígena. El proyecto se suspendió en 1795, pero lo curioso es que entre 1792 y 94 llegaron a la península los primeros seminaristas, que vieron frustradas sus ilusiones al comprobar que el seminario no había pasado de la etapa legislativa, ya que nunca comenzó a funcionar. Se les atendió como se pudo, instalando algunos en otros colegios, mientras los más se quedaron en Cádiz, dedicándose finalmente al comercio. Cuando, pasada la angustiosa situación económica, se renovó el expediente, ya no había alumnos que atender y se suspendió definitivamente el proyecto (34).

Durante el transcurso de estos avatares burocráticos, el Consejo encomendó, en mayo de 1786, la redacción de un plan de estudios uniforme para todos los seminarios, teniendo en cuenta los de Madrid, Valencia y Vergara, a una comisión formada por Felipe Ribero,

---

(32) AHN, Consejos, leg. 5493 (15 y 16).

(33) AHN, Consejos, leg. 5495 (5).

(34) Aunque en el AHN (Consejos, 1634/24) se conserva alguna documentación y el texto impreso de la real cédula, los estudios que existen están basados en la existente en el Archivo de Indias: Richard Konetzke, «Die Gründung des Real Colegio de Nobles Americanos in der Stadt Granada (1792)», en *Homenaje a Johannes Vincke,* 1962, II, pp. 647-654. Juan B. Olaechea, «El Real Colegio de Nobles Americanos de Granada», en *Missionalia Hispanica,* XX, 1963, pp. 211-237. Héctor H. Samoaya Guevara, «El Real Colegio de Nobles Americanos de Granada», en *Antropología e Historia de Guatemala,* XVII, 1965, pp. 35-45. Elisa Luque Alcalde, «Proyecto de un Colegio para Nobles americanos en la España del siglo XVIII», en *Revista Española de Pedagogía,* núm. 95, 1966, pp. 213-229.

José Vargas Ponce, Jorge del Río y Lorenzo Cebrián. El plan estuvo terminado en enero de 1788, siendo publicado dos años después, con la aprobación del Consejo (35). Ya en el título llama la atención el avance de la burguesía, que consigue ponerse a la altura de la institución nobiliaria, en un documento oficial. Los seminarios no serían ya exclusivos de ésta, sino que estarían destinados —siguiendo el ejemplo de Vergara— conjuntamente «a la nobleza y gentes acomodadas». Otra novedad es que sólo se enseñarían «conocimientos preliminares», pues «la instrucción que se les proporcionará en estos colegios a los jóvenes no será ciertamente la de ninguna facultad mayor ni ciencia natural completamente, resistiéndolo la edad de los seminaristas y la precisa indeterminación en que entonces se está respecto a la carrera que abrazarán después». Según la comisión, se debía «sembrar en los tiernos ánimos de los jóvenes los principios de la religión, las semillas del buen gusto, la noticia de los libros convenientes, las reglas de la urbanidad y la decencia, las habilidades propias de las gentes de clase», a fin de que a los dieciocho años, al salir del seminario, «se hallen con unas nociones universales y fundadas que les preparen para los estudios serios».

Las enseñanzas que se proponían eran las normales en los seminarios existentes, «omitiendo el idioma inglés y otros que, aunque muy provechosos para ciertas profesiones, no tienen una relación tan general». Cada seminario estaría gobernado por la Sociedad Económica correspondiente, pero habría en él un director encargado exclusivamente de la enseñanza. Los seminaristas, en régimen de internado, estarían asistidos continuamente por los directores de sala, que deberían ser solteros o eclesiásticos, con especial obligación de vigilar su conducta y moralidad. Las normas de régimen interior son detalladísimas y resultan no sólo curiosas, sino de una gran modernidad con respecto a la educación anterior. Se recomienda, por ejemplo, el baño diario en verano y el alimento sano, a base de mucha fruta, «y de ningún modo el chocolate, cuyo uso quedará enteramente desterrado del seminario». También quedan prohibidos el café y el vino. El pan no sería tierno, sino «de un día de asiento». Todos deberían llevar el pelo cortado por delante, «en la figura que parezca más graciosa, y un solo rizo, que se hará los días de fiesta, y en los de labor se mantendrá enrolado, pero siempre el pelo compuesto y con pomada y polvos... A los que empiecen a tener barba se acostumbrará a que se afeiten por sí mismos». Se mudarían de ropa

(35) *Plan de gobierno y estudios, formado de orden del Consejo, para los Seminarios de educación de la Nobleza y gentes acomodadas que se establezcan en las capitales de Provincia.* Madrid, Viuda de Marín, 1790, 46 folios. (Hay dos ejemplares en el AHN, Consejos, leg. 330.)

interior tres veces por semana y se lavarían los pies todos los sábados.

Los juegos permitidos eran los de pelota, bochas, truco y «demás corporales en que se ejerciten las fuerzas y adquieran agilidad». Los alumnos mayores tendrían dos días por semana una «sociedad urbana de noche, en que conversen y traten entre sí, y se vayan acostumbrando al aire y prácticas de las gentes distinguidas con quienes han de vivir». En días festivos irían, por grupos, acompañados de sus directores, a visitar a las autoridades y personas de distinción, «que tengan tertulias para la nobleza del país». Incluso precisa el plan que «se procurará proporcionarles las gacetas y papeles públicos, y se les dará libertad e impulso para que reflexionen sobre su contenido». Para fomento de su educación moral, «visitarán los hospitales y cárceles para que aprendan a compadecerse de los miserables». El castigo corporal quedaba absolutamente prohibido, ya que «la emulación noble, las distinciones honoríficas y principalmente la vergüenza, es lo que debe contenerlos en los límites de su deber». Para conseguirlo, habría en cada aula «un banco de los desidiosos», que «agravie a los que por su culpa lo ocupen». Además de esto, los máximos castigos serían la privación de postre, merienda o recreo. La distribución del tiempo quedaba fijada en nueve horas de sueño para las edades comprendidas entre los ocho y los doce años y de ocho para los restantes: dos horas y media de estudio; tres horas y media de clases, dos y media para ejercicios corporales, dos y media para devociones, dos y media para comer, vestirse y asearse, una y media entre paseo y juegos. Se levantarían en verano a las cinco y media y en invierno a las siete de la mañana.

De no menor curiosidad son las recomendaciones expuestas sobre los libros de texto. Comienza la enseñanza con dos libros de lectura, «el nuevo Robinson, traducido con el mayor cuidado para purgarle de uno u otro pasaje favorable al tolerantismo u otros delirios», y las fábulas de Samaniego. La escritura se exigiría por el método de Palomares, y la gramática y ortografía castellanas por el texto de la Academia, más los *Orígenes de la lengua*, de Mayans. La doctrina cristiana se explicaría por el catecismo de Fleury, la lógica por Du-Marsais y Condillac, la historia universal por Bossuet, la geometría por el texto de Tofiño, la aritmética por el de Vargas, la gramática latina por el de Juan de Iriarte, la geografía por el de Varenius revisado por Newton, la retórica por Muruzábal, la poética por Luzán, el teatro de Racine y las poesías de Boileau, «que sirve mucho más que los preceptos aislados para formarse una buena crítica». Para la física experimental «servirá el curso moderno de Sigaud», para el

derecho público y de gentes el de Watel y para los conocimientos de bellas artes el *Arte de la pintura* de Vattelet y los tratados de Mengs y Winckelman. «Las lecciones de comercio serán las de Condillac» y «la economía política será la de Arriquibar». Además de las clases de dibujo y música, se aprendería el minué, el paspié y «los diversos pasos del baile inglés», siendo de cargo del maestro de baile «enseñar a los seminaristas a andar con aire, sacar el sombrero con gracia, hacer las cortesías, presentarse en un estrado y concurso con dignidad, saludar y tomar asiento con modo y desembarazo».

He aquí perfilada, con ribetes de modernidad y afrancesamiento, la imagen de la educación que, según la política docente ilustrada, debería recibir la juventud aristocrática de España. Sólo que, como en tantos otros casos, no se pasó del proyecto. Los sucesos revolucionarios de Francia paralizaron el expediente hasta que en mayo de 1792 el conde de Aranda ordenó desempolvarlo y que se formalizase uno separado por cada seminario. Así se hizo, pero el cambio político obligó a archivarlos de nuevo. Hoy pueden ser consultados por los investigadores, como testimonio de unas buenas intenciones, condenadas al fracaso por una política vacilante, que no supo vencer los obstáculos para una acción firme y eficaz en el ámbito cultural y educativo.

Mientras tanto, el Seminario de Nobles de Madrid, el más importante de la nación, comienza una etapa de profunda decadencia, que coincide no sólo con los sucesos revolucionarios de Francia, sino también y sobre todo con la pérdida del carácter elitista que lo había distinguido en épocas pasadas, al quedar incorporados al centro los cadetes de la clausurada escuela militar de Ocaña y los estudiantes de la Real Casa de Pajes, hechos ocurridos en 1790 (36). Por estas fechas comienza también la concesión de becas a hijos de militares o personas del real servicio, concedidas por los reyes: una docena de ellas las firmaba personalmente Carlos IV y otras tantas María Luisa, que favorecían así, como es de suponer, a los fieles servidores del favorito Godoy.

Confirma la decadencia del seminario un escrito de Floridablanca al director del centro, con fecha 10 de octubre de 1791, en el que le comunica el disgusto real «por el espíritu de insubordinación, de falta de respeto y de travesuras indecentes e impropias de caballeros

(36) Tal es la apreciación del antiguo profesor y director en 1808, Manuel de Valbuena, quien afirma que ésta fue «época lastimosa para el Seminario, pues desde este tiempo empieza su decadencia» (AHN, Universidades, 683/2). De las temporalidades se pagaron 6.391 reales, diferencia de lo que ya habían abonado en Ocaña los 31 cadetes incorporados. Del mismo fondo se sacaron 16.000 reales para costear los 800 ejemplares de los certámenes públicos habidos en este año en el seminario (íd. 683/1).

que se han difundido y se practican por algunos seminaristas». Requiere del director la amonestación a los culpables o el castigo, en caso de reincidencia, enviándolos de orden del rey «a un regimiento fijo en los presidios de Africa» (37). La situación no debió variar durante el siguiente curso, porque en 1793 se nombra al presbítero José Antonio Pérez Requejo para que visite el seminario en nombre del monarca. Son entrevistados el director, los profesores y personal auxiliar, resultando cierta la relajación de costumbres y la influencia de las nuevas ideas entre los seminaristas, «que han mirado como inútil en el estudio de la filosofía la luz de la divina revelación, por más necesaria que ésta sea para rectificar la razón humana» (38). En consecuencia, la primera medida es el cese del director y la depuración del profesorado. Para ocupar el cargo se presentan solicitudes de personalidades tan relevantes como el marqués de Ureña, el marino José Vargas Ponce, el humanista Antonio Ranz Romanillos y el canónigo zaragozano Antonio Arteta de Monteseguro. Ninguno de ellos logró el beneplácito de Godoy, que prefirió nombrar al canónigo de La Granja, comisionado por entonces para el arreglo del Archivo de Indias en Sevilla, Antonio de Lara y Zúñiga, rompiendo así la tradición de poner en manos de un militar la dirección del seminario.

La solución fue una verdadera catástrofe. La indisciplina se fue deteriorando, aumentada por el carácter irascible del nuevo director, de forma que la convivencia se hizo poco menos que insoportable. En noviembre de 1798 el maestro de sintaxis latina, Angel Vázquez Millán, se suicidó, ahorcándose en su propia habitación. El escándalo fue de tal magnitud que inmediatamente se ordenó una nueva visita, en la persona del inquisidor general, Ramón José de Arce, quien llevó como secretario al presbítero Joaquín Lorenzo de Villanueva. Cuando en mayo de 1799 es nombrado para dirigir el seminario otro militar, el coronel Andrés López de Sagastizábal, sólo quedaban 19 seminaristas y cinco catedráticos y la situación económica era caótica, al haberse suspendido, por causa de la guerra, las rentas procedentes de América. Se hicieron nuevas constituciones, desapareciendo el inglés, el derecho natural, griego y hebreo, y se convocaron oposiciones para cambiar el profesorado.

Sin embargo, la desgracia no dejó de cebarse en el seminario, que fue destruido parcialmente por un incendio en febrero de 1804. «Perdióse la biblioteca y con ella, en las piezas inmediatas, la preciosa colección de instrumentos de matemáticas y máquinas de físi-

(37) AHN, Universidades, 683/2.
(38) AHN, Universidades, 690/2.

ca» (39). A duras penas, y con grandes apuros económicos, se reconstruyó lo destruido, pero en 1808 tenía el centro más de 600.000 reales de deudas. En este año se hizo cargo de la dirección el catedrático Manuel de Valbuena, que siguió viviendo en el edificio durante la guerra, convertido ya en hospital, sufriendo nueva destrucción a causa de la contienda (40).

La historia conjunta de los Seminarios de Nobles, capítulo importante de la pedagogía española, está todavía por hacer. Por lo que llevamos escrito, puede deducirse que es una institución típicamente dieciochesca, que no sobrevivirá a la política liberal del siglo XIX. Entre los balbuceos precedentes y los coletazos finales, su época dorada corresponde al siglo XVIII, que es, al mismo tiempo, la de la máxima preocupación política por salvar al estamento noble del abismo de la ociosidad inútil y de la ignorancia voluntariamente aceptada. Con estas premisas, creo que cae por su base la tesis de una política ilustrada antinobiliaria. Todo lo contrario. Al ennoblecer a juristas experimentados —Campomanes y Floridablanca son casos típicos—, Carlos III pretendía dar una lección a la nobleza hereditaria, ofrecerles un modelo de la nobleza útil, activa y virtuosa que deseaba para su monarquía.

Este es el sentido que, sintonizando con su rey, dan a sus escritos cuantos del tema se ocupan, al menos hasta la muerte de Carlos III. Así lo hacen: Clavijo y Fajardo en *El Pensador* (1762), Cañuelo en *El Censor* (1781), donde Jovellanos publica su «segunda sátira a Arnesto» y Cadalso sus *Cartas marruecas,* Meléndez Valdés, Foronda, Vicente Alcalá Galiano, Trigueros y tantos otros. Pero mientras defienden la sociedad tradicional autores como Pérez y López (1781), Ramón Campos (1791) y Peñalosa (1793), se van incubando las ideas más extremas en Arroyal, para quien el noble se enriquece con «la sangre de los pobres» (1784); Manuel Aguirre, con su condena radical de la nobleza (1798), o Cabarrús, que la califica —él, un burgués ennoblecido— de «enemigo común» del pueblo y del rey (1793).

La evolución es rápida e imparable. Pero en los primeros años todo son ilusiones y entusiasmo sobre la necesaria reforma del estamento noble. Si el reinado de Fernando VI representa el apogeo y la máxima protección a la nobleza cortesana, vanidosa y estéril, sólo pendiente de la vana ostentación de su riqueza, el inicio de la política de Carlos III despierta en la minoría culta la agradable impresión

(39) AHN, Universidades, 683/2.
(40) AHN, Universidades, 689/1. En esta caja se conserva una «Historia del Seminario desde mayo de 1808 a diciembre de 1814», y un inventario de 1824, en el que figuran cuadros de Goya, Maella y Van Loo.

de que está próxima una cierta justicia social, con la exaltación del trabajo y el repudio de la ociosidad y la vida frívola. Por el contrario, los afectados se ponen en guardia y claman por sus seculares privilegios. En este contexto histórico ha de entenderse la reforma educacional del noble. Al perder su utilidad como estamento defensor de la patria y gobernante de sus destinos, el carácter feudal de la nobleza ha de ir transformándose, en la mente de los gobernantes ilustrados, de forma paulatina pero firme, en un estamento bien formado intelectualmente, según las exigencias de una sociedad moderna. No se pone en cuestión su supervivencia como clase, sino sus cualidades morales e intelectuales. El fracaso de este intento hará cambiar la actitud de la sociedad hacia ellos a finales de siglo.

La tormenta se vio venir con la reforma de los Colegios Mayores. Entonces, ya los colegiales se dieron cuenta de que el ataque iba contra la nobleza que los ocupaba, «a cuyos hijos segundos y terceros se cerraba del todo la puerta de sus comunidades, que hasta ahora habían sido el asilo y el seminario de la buena educación de la gente distinguida del Reino» (41). Pero ya hemos visto que, para la nueva política, la educación de las clases privilegiadas había de comenzar en la adolescencia, en internados que sustituyeran a la improvisada educación familiar. El modelo sería, según los gobernantes de Carlos III, el secularizado Seminario de Nobles de Madrid. Sin embargo, la iniciativa privada de los «caballeritos de Azcoitia» vino a dar nueva dimensión al problema, fijando la mirada en las novedades introducidas en Vergara. En 1770, Nicolás de Arriquibar presentó a las Juntas Generales del País Vasco su libro *Recreación política* (publicado en 1779). En él propugnaba la creación de un «seminario político» para educar a los muchachos más sobresalientes de la nobleza vasca en las ciencias de la legislación, comercio y derecho público, a fin de prepararlos para los puestos de mayor responsabilidad. Madrid y Vergara serán, pues, los modelos a seguir en los nuevos Seminarios de Nobles que Campomanes propone erigir en las principales capitales de provincia. Ya sabemos algo de su fracaso. Ni los sensatos proyectos de Jovellanos, el gran defensor de la nobleza ilustrada (42), ni los esfuerzos de Vargas Ponce y sus amigos, consiguen sacar adelante el proyecto. Una triste sensación de impotencia

---

(41) Pérez Bayer: *Diario*, I, 69.

(42) Véase Robert Ricard, «Jovellanos y la nobleza», en *Atlántida*, III, 1965, pp. 456-472. Aunque defensor de los montepíos, Jovellanos se opuso al de nobles para mejor defender el estamento, como hacen ver Lucienne Domergue en *Jovellanos à la Société Economique des Amis du Pays de Madrid*. Toulouse, 1971, pp. 94-123. Muy anterior es el estudio de A. Morel-Fatio, *La satire de Jovellanos contre la mauvaise éducation de la noblesse*. Bordeaux, 1899, 48 pp.

se desprende de tan lastimosa historia, consecuencia de un mal planteamiento político de las reformas. Cuando se inició el expediente de seminarios, ya las temporalidades de los jesuitas estaban empleadas en otras urgentes necesidades. Y pensar en la buena disposición de los ciudadanos adinerados, por motivos filantrópicos, fue la mayor ingenuidad política que pudieron cometer los responsables del poder. Como en tantos otros casos, a esta incomprensible ingenuidad política hay que añadir la extrema lentitud del proceso burocrático para explicar, al menos en parte, el fracaso global de la Ilustración.

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL

Avda. de Bruselas, 59, 5.º, B
MADRID-2

«POETA EN NUEVA YORK», ALIENACION SOCIAL Y LIBERTAD POETICA

> «El Chrysler Building se defiende al sol con un enorme pico de plata, y puentes, barcos, ferrocarriles y hombres los veo encadenados y sordos, encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura.»
>
> F. G. L.: *Un poeta en Nueva York*

Poeta en Nueva York no supone una ruptura radical con los previos modos poéticos cultivados por García Lorca, sino que forma parte del crecimiento orgánico y biográfico de una obra que en su totalidad responde estilística e ideológicamente a una visión del mundo basada en la crisis del hombre y su entorno. La forma de este poemario emana, como la obra de todo creador, no de un puro afán formalista, sino de la valoración presente de la realidad, realidad que en el contexto norteamericano se concreta en la alienación material y mental del hombre. El objetivo de estos apuntes es señalar los rasgos esenciales que tipifican la dinámica relación entre el contexto americano y la poesía de Lorca.

La puesta en contacto con el caótico y brutal orbe norteamericano de los años de la depresión explica el testimonio surrealista de la desintegración del hombre y su medio, crisis espiritual que provoca una afirmación de la capacidad creadora, imaginativa, como medio de triunfar sobre la falsa apariencia. Esta voluntad creadora de transformar el mundo es un acto social, surrealista, en una sociedad materialista, antipoética. Surrealismo en el poemario neoyorquino como respuesta a un sistema de represión social, sexual y mental; surrealismo como ruptura del pensamiento lógico que crea una libertad interna poética y estimula la creación imaginativa.

La crisis neoyorquina encuentra una dramática profundización en las piezas vanguardistas compuestas por Lorca en esta ciudad —*Un viaje a la Luna,* 1929; *El público,* 1930; *Así que pasen cinco años,* 1929-1930—, obras en las que el poeta lírico va dando paso al dramaturgo, que encuentra en el teatro un instrumento de más amplio alcance comunicativo, social.

I

La obra de García Lorca constituye un sistema que crece y se desarrolla con las distintas fases de la vida del autor (1). La constante incorporación de técnicas vanguardistas en la obra de este poeta dramático supone un ensanchamiento y profundización de la problemática del hombre y su entorno. Limitándonos a la obra estrictamente no poética habría que insistir en la importancia de la fase americana, período donde se sitúan los mejores, aunque no únicos (2), ejemplos de su producción vanguardista.

La forma en Lorca, como en todo creador, emana no de un puro afán formalista, sino de la valoración presente de su realidad, que en el fondo es un tipo de manifestación ideológica, de acuerdo con la cual el escritor trata de romper todos los moldes creativos del sistema ideológico impuesto. La puesta en contacto con el enajenado y caótico orbe norteamericano de los años de la «depresión» explica el testimonio artístico surrealista de la desintegración del hombre y su medio. Es decir, el sentido de la concepción del mundo lleva a Lorca a una estética que instrumenta tanto la problemática de la enajenación del hombre como las posibles formas de reconciliación con esa realidad de la que ha sido extrañado. *Poeta en Nueva York,* poemario que representa, dentro del ciclo vanguardista, el producto más acabado, está, sin embargo, en íntima relación con las coordenadas ideológico-estéticas del resto de su obra. En este poemario el hablante lírico, partiendo de la soledad a que la violencia externa ha reducido al hombre, progresa dialécticamente hacia el conflicto vital entre el hombre y su objetividad socio-histórica.

La fase surrealista de Lorca, que se extendería aproximadamente de 1928 a 1931, constituye una forma de otorgar estéticamente un sentido al contexto histórico, y está íntimamente relacionada con una serie de factores estético-biográficos: vigencia de los principios vanguardistas formulados en *La deshumanización del arte* (1925),

---

(1) La experimentación de Lorca, poeta dramático, se remonta a *El maleficio de la mariposa* (1919), obra donde la imaginación poética se enfrenta con los convencionalismos estéticos de su tiempo. Esta obra, cuya representación fue un fracaso, llevaba la advertencia típica que Lorca ponía a las obras más innovadoras de su repertorio: «La comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante, comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña el corazón» (579).

(2) «Quiero decir que la mera cronología de sus hechos demuestra cómo las obras de inspiración superrealista no se circunscriben al período de una crisis ni son un lapso cerrador entre las canciones, los romances y las tragedias de Lorca. Hacen su primera aparición en 1927, tienen un período fervlente en 1929 y 1930, fecha de *Poeta en Nueva York,* y no terminan aquí, aunque es ahora cuando esta segunda, culta oscilación de su estilo, se fusiona con la primera y popular para producir su más extraordinaria obra poética. Llanto por *Ignacio Sánchez Mejías* y, más tarde, *Diván del Tamarit.* Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo,* Barcelona. Juan Flors, editor, 1961, I, 83.

celebración del centenario de Góngora (1927); fundación de la revista granadina *Gallo* (1928), colaboración en la revista vanguardista *L'Amic de les Arts* y amistad con Buñuel y Salvador Dalí. Los recursos formales vanguardistas —desrealización, abstraccionismo, esoterismo— nacen de un deseo de restaurar lo humano, auscultando otras zonas de la realidad a fin de superar la raíz de la antinomia subjetivismo-objetivismo, impuesta por la realidad histórica del capitalismo. Esta búsqueda de una nueva estética, motivada por la cambiante imagen que el mundo va descubriendo al artista, está claramente apuntada en los poemas en prosa enviados por Lorca a Sebastián Gasch en 1928 con el siguiente comentario: «Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista,* emoción pura descarnada, desligada del control lógico; pero ¡ojo!, ¡ojo! con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina» (1620) (3). Ambas composiciones reflejan ese modo nuevo de relacionar emoción y objetos de una forma violenta, distorsionada. Los personajes, abstracciones, representados por los números 13 y 22, abren la primera pieza con una nota destructiva: «Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho se rompieron todos los cristales de la ciudad» (4). En «Nadadora sumergida» el anhelo de liberación combina un escepticismo radical sobre la validez del fenómeno inmediato con la fe en los poderes fecundantes del movimiento: «Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor. Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio. Por un abrazo sé todas estas cosas y también por este gran amor que me desgarra el chaleco de seda» (5).

La estancia de García Lorca en Estados Unidos tiene, desde la perspectiva dramática, una especial importancia. El poeta lírico va dando paso en estos años al poeta dramático, quizá por un deseo de profundizar en la problemática humana del violento contexto norteamericano con la multivalente perspectiva y más amplio sistema comunicativo que el teatro le ofrece (6). La fase dramática correspondiente a Nueva York es fundamentalmente experimental y está

---

(3) El número en paréntesis corresponderá a la 4.ª ed. de las *O. C.*, Aguilar, 1960.

(4) P. 960, vol. I, *O. C.*, Aguilar, 1973.

(5) *Id.*, p. 964.

(6) Frente al «hablante básico único», en la terminología de Martínez Bonati *(La estructura de la obra literaria),* el teatro ofrece, frente a la lírica y la narrativa, una pluralidad de hablantes. Así explica Pedro Salinas la vocación dramática de Lorca: «porque necesitaba organismos artísticos más complejos, más capaces de expresión amplia, para ofrecernos en toda su magnitud esa afirmación de su poesía: la fatalidad dramática del vivir terrenal». *Literatura española, siglo XX,* Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 193.

alejada todavía del objetivo lorquiano de un teatro que «nos permita un contacto más directo con las masas» (1725). Sin embargo es evidente que el contenido y la visión de la producción neoyorquina tiene una clara filiación humanista.

Las soluciones estéticas que Lorca se plantea en torno a la inestabilidad de la condición humana, o sea, entre el hombre y el mundo que no le pertenece, se instrumentan, a veces, por el humor, elemento que permite un distanciamiento estético necesario para patentizar la ridícula e inquietante manera de oponerse a ese orden que ha conducido a la desintegración moral del hombre. La crítica moral del mecanismo mental convencional se evidencia en la breve pieza *El paseo de Buster Keaton* (1928), en la que el impasible «Pamplinas» asesina a sus cuatro hijos en el escenario americano de Filadelfia, ciudad donde «los habitantes ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío» (805). Contra esta civilización utilitaria funciona el mundo de lo maravilloso; pero el destino de Keaton parece marcado por la imposibilidad de todo tipo de rebelión: «Quisiera ser un cisnè. Pero no puedo aunque quisiera. Porque, ¿dónde dejaría mi sombrero? ¿Dónde mi cuello de pajarita y mi corbata de moaré? ¡Qué desgracia!» (805-806). Contra la frialdad de una cultura del desperdicio y el hambre («Entre las viejas llantas de goma y bidones de gasolina, un NEGRO come su sombrero de paja» (p. 803), se opone la libertad y cordialidad de la inocente bicicleta: «La bicicleta tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno del pan» (804). Pero al final la bicicleta se escapa y el lector se enfrenta a un absurdo diálogo entre Keaton y una americana, coloquio que se resuelve líricamente mediante la identificación de la protagonista femenina con Eleonora. La extremada enajenación de los personajes se resuelve en lo cómico, elemento que instaura una nueva realidad donde lo utilitario y maravilloso se confunden. Humor también como sistema autodefensivo contra una amenazante realidad, y a la vez humor como contradictoria actitud entre la aparente sumisión y represión de «Pamplinas», que encierran igualmente una oposición contra los efectos de la alienación (7).

---

(7) Los otros dos diálogos, «La doncella, el marinero y el estudiante» y «La quimera», datan igualmente de 1928. En el primero se apunta el tema de la frustración amorosa y sus consecuencias, tema desarrollado ampliamente en *Así que pasen cinco años*. El surrealismo surge especialmente en las acotaciones antitéticamente opuestas al carácter marcadamente popular del diálogo.

El cinematógrafo (8) ofrece al Lorca surrealista en Nueva York el máximo de posibilidades para expresar la disyunción, no sólo entre el hombre y las cosas, sino entre las partes de las cosas, mediante una instantaneidad que reproduce el curso del pensamiento. La simultaneidad se presentiza en forma de *collage*, sistema que permite dar inéditas dimensiones de lo real. La experimentación de esta técnica se concreta en el guión cinematográfico *Un viaje a la Luna*, escrito en una tarde neoyorquina de 1929 (9). Los 74 cuadros numerados que componen este guión demuestran cómo la sintaxis fílmica es utilizada por Lorca para expresar de forma original novedosos sistemas de asociaciones de elementos heteróclitos que se funden, encadenan o sobreimponen en un proceso transformativo. Estas rápidas transmutaciones o sustituciones revelan la necesidad de nuevas alternativas de síntesis exigidas por la permanente destrucción que afecta a la realidad. El rápido movimiento entre las secuencias hace destacar la fuerza de las imágenes-«shocks», que expresan, como en *Poeta en Nueva York*, la violenta (10) distorsión de las formas dentro de un simbolismo plástico que recuerda la bajada a los infiernos del poema neoyorquino: «View of an avenue (Broadway) by night with flashing signs». En un mundo desintegrado, antirrealista, irracional e indigno de ser imitado sólo cuenta la exteriorización de ese sentimiento de impotencia creadora ante una realidad desarticulada de la que sólo se capta el movimiento: «3 Big feet run rapidly, wearing exaggerated, long stockings of white and black 4 A frightened head looks toward a point and fades into a head made of wire with a backgroun of water» (p. 36).

El símbolo recurrente en la escala zoológica de este guión es el pez, como fecundidad o principio vital a lo que todo parece inútilmente dirigirse, quedando sólo al final la discontinuidad rítmica e inarmónica del caos: «27 Everything fades out on a double exposure of snakes, this into crabs, and this into other fish, all rhythmically 29 Within the fish's mouth appears a large design on which two fish leap in agony 30 These are converted into a kaleidoscope in which a hundred fish leap and palpitate in agony» (p. 37). Sin

---

(8) La segunda parte de la década del veinte conoce el auge del cine surrealista: *Emak bakia* (1926) y *L'Etoile de mer* (1928), de Man Ray; *Anemic cinema* (1925), de Marcel Duchamp; *La perle* (1929), de Georges Hugnet; *Le chien andalou* (1929) y *L'Age d'Or* (1931), de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

(9) Citamos por la versión inglesa de Bernice G. Duncan: *Trip to the moon, a filmstrip*, New York: New Directions in Prose and Poetrym 1964. La versión española está en manos del artista mejicano Emilio Amero, a quien Lorca conoció en Nueva York.

(10) «Las metamorfosis de las imágenes, el uso de las imágenes chocantes y repulsivas y la yuxtaposición de objetos inverosímiles le sirvieron para planear en "Un viaje a la luna" un poema visual más violento que cuanto hasta aquel momento había expresado.» Virginia Higginbothan, «El viaje de García Lorca a la luna», *Insula*, 254, enero 1967, p. 10.

embargo, la prueba inquietante que enfrenta al hombre con lo precario de su condición es introducida expresionísticamente por una extraña figura: «55 The man with the veins appears, gesturing and making desperate signs and movements that express life; all the men are amazed» (p. 40).

La advertencia que García Lorca hace respecto a la representación de *El público,* obra en cinco cuadros escrita en Nueva York y leída por vez primera en 1930 (11), está, como vamos a ver, plenamente justificada: «En cuanto a la obra, que se titula *El público,* no pretendo estrenarla en Buenos Aires, ni en ninguna parte, pues creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse» (1678). Las dificultades de *El público* emanan tanto de la forma estética como del problema existencial, social, inseparable del primero.

El elemento coordenador de *El público* parece ser el amor entre Romeo y Julieta, motivo que configura una serie de dimensiones y posibilidades en torno al problema de la identidad. Amor que no constituye un fin en sí, sino un deseo o tendencia hacia algo fuera de sí, anhelo por alcanzar una unidad inmediata por reconciliación de las partes escindidas. A la disolución del mundo corresponde la desintegración íntima del yo del hombre, que busca una unidad mediante la sucesión de experiencias amorosas, así como la ilogicidad del lenguaje, de acuerdo, al menos, con el lenguaje convencional. *El público* trata de la dificultad (no imposibilidad) de alcanzar una unidad esencial por la contradicción aparencial de la personalidad humana. Esto explica las constantes transformaciones que los personajes experimentan: el Hombre I se desdobla en Pámpano y Gonzalo; el Director aparece como Enrique, Cascabel, Guillermina y Arlequín, etc.

El momento total, sintético, se busca por vía cordial, amorosa, de tipo homosexual (Director y Hombre I), heterosexual (Hombre II y Elena), e incluso mixto (caballos blancos y Julieta). Este deseo de posesión erótica es, como se sabe, no sólo búsqueda de un nuevo orden, más liberador, sino autodestrucción en tanto en cuanto supone la ruptura de límites, lo cual explica el carácter sádico de algunas de las relaciones, como las de Cascabel y el Pámpano en el cuadro «Ruina romana» (1056-1057). El fundamento de estas metamorfosis no es sólo formal o instintual (12), sino que obedece a la estética

(11) Para «Ruina romana» y cuadro V citamos por las *O. C.* (1960). Para el resto de los cuadros de *El público* citamos por la edición de Rafael Martínez Nadal, Oxford: The Dolphin Book Co., 1970.

(12) «Yo, convencido de que el surrealismo en Lorca es más bien forma exterior de que se vale para sondear en los instintos más cultos que ciega aceptación de un credo estético,

surrealista como forma de revelación de momentos espirituales iluminando las zonas conscientes e inconscientes de la experiencia humana. Quizá en este punto habría que aludir parentéticamente al tema del homosexualismo en Lorca, tema que, junto al de la muerte, constituyen las dos grandes obsesiones literarias del escritor granadino. Ambas obsesiones proceden del deseo de incorporación a lo otro, o integración del yo y las cosas. Esta obsesión literaria, el homosexualismo, podría tener una fundamentación síquica en la persona de este o cualquier otro autor, que en todo caso serviría para reforzar la importancia del problema de la enajenación, ya que el homosexualismo es una variante de éste. Toda tendencia homosexual supone un estado de esquizofrenia que lleva al sujeto a intentar reencontrar una parte perdida de su personalidad. Esta escisión es un factor determinante en *El público.*

El amor en la estética surrealista funciona más como esperanza que como posesión. La cambiante presenteidad caracteriza esos momentos de plenitud en que el objeto amoroso es sustituido inmediatamente por otro (13). Lo importante en el amor no radica en la manera en que se hace, ni en el sexo de los amantes, sino en ese principio vital que ilumina esta relación (14): «Estudiante 2.º: En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?» (1071).

El público refleja una evidente preocupación de Lorca por las innovaciones del arte dramático (15). Una de las razones de la rebelión del público es exigir el cumplimiento de la estrecha norma convencional en virtud de la cual quedan perfectamente diferenciados realidad y ficción. El Director (autor), por su parte, defiende un teatro mágico en que la imaginación opere dialécticamente entre

---

me inclino a interpretar ese cuadro como diálogo del amor imposible, más relacionado con los mitos griegos de las metamorfosis que con la estética surrealista.» Martínez Nadal, p. 37.

(13) JULIETA: «Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia (camita) cama. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar.

CABALLO I *(apareciendo):* ¡Amar! *(El caballo trae una espada en la mano).*

JULIETA: Sí. Con el amor que dura sólo un momento». *El público*, ed. de Martínez Nadal, p. 55.

(14) «The surrealist conception is thus perfectly clear in that it refuses the ridiculous explanation of human love by the sexual instinct, in that ir affirms that love, far from a vain or mistaken exaltation in the service of the specied' interest, as biological amateurs say, possesses a sense, carries a valuable revelation, expresses what Breton, renouncing the materialist vocabulary, calls in *Arcane 17* 'the spiritual life''». Ferdinand Alquié, *The philosophy of surrealism*, trad. de B. Waldrop, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1965, p. 94.

(15) «El teatro nuevo, avanzado de formas y teoría, es mi mayor preocupación. Nueva York es un sitio único para tomarle el pulso al nuevo arte teatral». Declaraciones de García Lorca, *O. C.* (1658).

lo real y posible, pudiendo integrar al espectador en el mundo de los personajes. El público participa de la situación emocional entre Romeo y Julieta en tanto en cuanto se guarda cierta distancia estética (16) que mantiene la ilusión poética, pero cuando ésta se rompe las consecuencias son imprevisibles: «Estudiante 4.º: —La actitud del público ha sido detestable. Estudiante 1.º: —Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuárium no asesina a las serpientes de mar, ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende. Estudiante 4.º: —Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz. Estudiante 2.º: —El director de escena evitó de manera genial que la masa de espectadores se enterase de esto, pero los caballos y la revolución han destruido sus planes» (1075). El descrédito a que Lorca parece someter los postulados de la realidad explica los múltiples puntos de vista adoptados por director, espectador y personajes, perspectivas que sirven para enfatizar la relativización de la realidad.

Así que pasen cinco años, pieza escrita en Nueva York entre 1929 y 1930, ha sido considerada por la crítica como una de las mejores muestras de la dramática lorquiana (17). El cuestionamiento del plano fenoménico lleva en esta obra a una valoración del mundo subjetivo y de la temporalidad que engloba los temas del amor y la muerte, dos de las grandes obsesiones del escritor.

Lorca se refiere a esta pieza como «misterio sobre el tiempo» (1687), y es efectivamente la temporalidad el tema que encadena todos los motivos secundarios. La «duración real», el tiempo de la intuición se opone a un mundo objetivo que mecánica, lógicamente, se va desintegrando. La acción parece desarrollarse en la mente del «Joven», personaje cuya timidez e indiferencia ante el devenir del mundo le hacen replegarse sobre sí mismo: «Me molesta que las

---

(16) «It will be suggested that García Lorca, realizing that his type of lyrical theater could not exist unless a certain aesthetic distance were maintained, wrote *El público* to illustrate the damage caused by extreme forms of Pirandellism, to criticize these forms, and then to manifest his rejection of them». Wilma Newberry, «Aesthetic Distance in *El público*». *Hispanic Review,* XXXVII, 1969, p. 280.

(17) «It is possible Lorca's most important single work and, although it has only received grudging attention in the past, the modern theater may soon adop it as the earliest example of the Spanish prototype of the 'theater of the absurd''», Robert Lima, *The Theater of García Lorca,* New York: Las Americas Publishing Co., 1966, p. 186; «Esta obra es quizá la más acabada muestra de inspiración superrealista derivada escénicamente que se haya producido en el mundo, y, desde luego, drama fundamental en el estilo superrealista del autor». J. Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo,* Barcelona: Juan Flors Editor, I, 1961, p. 85. «Estamos en presencia de uno de los más originales poemas dramáticos del teatro moderno», Martínez Nadal, *op. cit.,* p. 126.

cosas de la calle entren en mi casa» (959); «Todo hacia dentro. Una quemadura» (961).

Los distintos desdoblamientos que sufre el Joven son ejemplo de las múltiples facetas de su personalidad y de la relatividad de todo tipo de acontecer frente a la muerte. El Viejo simboliza el plano de la esperanza fallida («Esperar es creer y vivir», 964) y la inmovilidad como vida en oposición a la movilidad o desgaste en el presente. El donjuanesco Amigo 1.º simboliza el presente, pasión inútil que se agota en sí misma («Ayer hice tres conquistas y como anteayer hice dos y hoy una, pues... resulta... que me quedo sin ninguna porque no tengo tiempo» 967), mientras que el Amigo 2.º personifica la nostalgia del pasado y el sueño que trata de sustraerse a la inexorabilidad del tiempo (988). La Mecanógrafa es el triunfo del amor presente en oposición a la veleidosa actitud de la Novia, «Un puñal, unas tijeras duran siempre, y este pecho mío dura sólo un momento» (977). El Joven, por apatía y fatalismo, deja escapar la posibilidad de establecer una relación amorosa, y al final su dolor proviene no de la proximidad de la muerte, sino de la privación del amor, según sentencia el Jugador 1.º: «Es necesario que usted nos dé su as» (1052). Amor, pues, como búsqueda o forma de unión a esa otredad que supere la alienación («sabes que no me pertenezco», 977) de El Joven: «Sí; porque lo necesito. A buscar» (1030), «Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido. Es mi amor sin objeto» (1006).

Esta preocupación, ya presente en *El público,* por el vacío de las formas se patentiza en la frustración de la paternidad: «¿Y si mi hijo no llega?» (1013), dice el Joven, y la Novia, cuando su padre le menciona su abandonado traje de novia en el maniquí, responde: «No me hables de esto. No quiero» (999). Hijo, pues, como una de las posibles formas de perduración que se le ofrece al hombre.

El Joven, más preocupado por el presente que por el pasado o el futuro (1034, 1044) se enfrenta ante la imposibilidad de anular la inquietante presencia de la muerte, que en forma de Gato y Niño aparecen enterrados en el primer acto, para reaparecer posteriormente resucitados, manteniendo así viva la irracionalidad y absurdo de la no existencia. Más que la desaparición física preocupa la ausencia de la vida o el amor, «y no me puedes cerrar la puerta porque vengo mojado por una lluvia de cinco años. Y porque después no hay nada, porque después no puedo amar, porque después se ha acabado todo» (1006).

La obra vanguardista de Lorca en Nueva York surge por la des-

integración y fragmentación de la dimensión subjetiva frente a la caótica dispersión del mundo circundante.

II

«La impresión de que aquel inmenso mundo no tiene raíz espanta a los pocos días de llegar y comprendéis de manera perfecta cómo el vidente Edgar Poe tuvo que abrazarse a lo misterioso y al hervor cordial de la embriaguez del mundo. Yo, solo y errante, evocaba mi infancia de esta manera.» G. L. (18).

Las maneras como el sujeto lírico se enfrenta con los degradantes y enajenantes aspectos de la realidad se resuelven en su sintético proceso ordenador en cada uno de los poemas que componen *Poeta en Nueva York* (19). La unidad y coherencia de este poema procede del tono totalizador que se otorga a la palabra poética, elemento que configura y ordena el caótico desorden que la civilización anglosajona ha impuesto al entorno físico y espiritual, coherencia simbólica intrínseca en la atemporalidad del poema. La reacción estética supone el enfrentamiento del sujeto (no el poeta, sino ese sujeto poético que, a veces, simboliza la Humanidad) y el cosmos en un proyecto común que tiene como objetivo profundizar en el carácter de las contradicciones de raíz material y espiritual que impiden la adecuación entre sujeto y objeto. Aunque a nivel personal parece que el viaje a Nueva York supone un momento crítico en la vida de García Lorca (20), el contenido de esta obra poética no ha de ser confundido con la biografía síquica del autor. Aunque lo circunstancial sea muy importante en *Poeta en Nueva York*, el poema sobrepasa toda accidentalidad personal. Estéticamente, como el propio poeta declaró, el poemario norteamericano supone una respuesta contra el superficial folklorismo gitano asociado con su poesía (21).

---

(18) «Un poeta en Nueva York», conferencia pronunciada en la Residencia de Señoritas (16-III-1932), recogida en *Poeta en Nueva York* (Barcelona: Lumen, 1966) y en *O. C.*, 18 ed., 1973, tomo I, 1095, 1096.

(19) Citamos por las *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1960).

(20) Angel del Río declara sobre la relación entre los poemas neoyorquinos y el escritor: «estos poemas sólo tendrán coherencia y sentido si los consideramos como el resultado de una triple crisis: una crisis afectiva en la vida del poeta a la que éste constantemente alude en aquellos días sin revelar claramente su naturaleza; una crisis coincidente como resultado de la crisis por la que atraviesa la poesía moderna con la llegada del surrealismo y otros ismos, y finalmente, una crisis profunda, la de la escena americana que el poeta iba a encontrar». Introducción a *Poet in New York* en la traducción de Ben Belitt (New York: Grove Press, 1940), p. xiii. La traducción es nuestra. Habría que apuntar que la crisis estética y social van unidas en el surrealismo, movimiento que busca la positiva realización del hombre extrayéndolo de la alienación social.

(21) «Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero

Sin embargo, *Poeta en Nueva York* no puede considerarse como una ruptura dentro de la estética y cosmovisión del poeta, sino como una profundización de la raíz de la enajenación material y mental del hombre con el mundo y del hombre consigo mismo, enajenación que brutalmente asalta al poeta en su estancia norteamericana desde el verano del 1929 a la primavera de 1930.

En *Poeta en Nueva York* se parte de una realidad inauténtica o impuesta al hombre contra la que el hablante imaginario (22) se rebela y lucha para lograr una totalidad que integre armónicamente hombre y cosas. La alienación del hombre en el mundo norteamericano exige del hablante poético una dialéctica u opción antienajenante que por unión de los contrarios nos va descubriendo a través de los poemas las múltiples variaciones poéticas e ideológicas que estas falsas antinomias presentan. Dialéctico es el método de García Lorca en *Poeta en Nueva York* porque tiende a la unificación y totalización del problema de la realidad histórica (sociedad capitalista) con la actitud conflictiva, ética, del autor (23).

El análisis dialéctico *(legein:* reunir; día; lo separado) en *Poeta en Nueva York* emerge de la necesidad por encontrar la raíz material del fenómeno histórico que regula las relaciones humanas entre el negro y los otros; el negro y la naturaleza; realidad (historia) y ficción (literatura); naturaleza y civilización. Todo el poemario de Nueva York supone un intento por establecer algún tipo de relación —mítica, cordial, etc.—, para rescatar la naturaleza o humanidad liberada, pues la relación estética del hombre con la realidad tiene como fin fundamental la asimilación real de la naturaleza del hombre.

El itinerario por los distintos ciclos del mundo material y espiritual norteamericanos nos va relevando las distintas formas que adoptan las antítesis y las soluciones que el poema va adaptando.

---

que me encasillen. Siento que me van echando cadenas». Carta a Jorge Guillén, 1927, *O. C.*, página 1580. «Esos lectores que echan baba lujuriosa sobre *La casada infiel*, porque sólo han visto en mi romance la sensualidad, se encontrarán defraudados con *Poeta en Nueva York*, que es un libro sobrio en el que la parte social tiene una gran importancia». A. Otero Seco: «Sobre la última interviú de García Lorca», *La torre*, XII, 1964, pp. 55-63.

(22) Con este término, hablante o sujeto lírico, nos referimos al discurso del ente imaginario siguiendo a F. Martínez Bonatti: «Comprender poesía, es percibir el poema como hablar imaginario. Así entendemos cada vez poesía, y ya que es poesía imagen, y, como tal, es como se la piensa, no es poesía el hablar real del poeta». *La estructura de la obra literaria* (Barcelona: Seix Barral, 1972), p. 167.

(23) Socialmente la obra lorquiana acusa un compromiso con las coordenadas históricas en que se desenvuelve. Políticamente el poeta no era hombre de partido y sobre las relaciones política-literatura es revelador a su actitud en el «Homenaje a Mariana Pineda», recogido en *La Gaceta Literaria* en el número 22, del 15-XI-1927 y 22-X-1927. Giménez Caballero propone que se definan los presentes sobre la ideología del drama lorquiano y Lorca no contesta y recita «Martirio de Santa Olalla», «La casada infiel» y el «Romance de la Guardia Civil española». Igualmente declina la invitación a las preguntas:

1) ¿Debe intervenir la política en la literatura? 2) ¿Siente usted la política? 3) ¿Qué ideas considera usted fundamentales para el porvenir español?

En «Vuelta de paseo», poema incluido en la primera sección de *Poeta en Nueva York*, titulada «Poemas de la soledad en Columbia University», el aislamiento sicosocial constituye el centro situacional desde el que el hablante implícito hace frente a un entorno físico cultural —la ciudad, Nueva York— que lo margina negándole toda posibilidad de integración en el otro, y, por ende, en sí mismo. El poema se inicia y cierra con una acusación lanzada contra ese Dios impasible que permite el «Asesinado por el cielo», muerte pretérita de la que emana un ferviente deseo de ser en este mundo. El yo poético lucha contra esta pasividad en busca de un contenido que unido a la forma otorgue un sentido (identidad) a su existencia, transformando los falsos atributos de la ciudad («entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal»). La frustración ante la imposibilidad de organizar sintéticamente las contradiciones de la realidad («dejaré crecer mis cabellos») se traduce en una serie de imágenes en las que aparecen contrastados los aspectos vital y aniquilador de la naturaleza o mundo fenoménico («y el agua harapienta de los pies secos»). A pesar de la prioridad de signos negativos, la posibilidad y esperanza del encuentro con la otredad no desaparecen. Este deseo de solidaridad viene marcado por la preposición «con», que, contrapuntísticamente, se opone a la otredad caracterizada por el predominio de las ausencias («Con el árbol de muñones que no canta / y el niño con el blanco rostro de huevo») y el silencio que acompaña a la asfixiante represión «Con todo lo que tiene cansancio sordomudo». El sujeto lírico asume la vivencia del prójimo, y se manifiesta como conciencia integradora en oposición a la enajenante realidad que le rodea. En esta búsqueda de identidad el sujeto lírico que es, a su vez, la del prójimo, descubre su cotidiana enajenación: «Tropezando con mi rostro de cada día». La función inicial de la palabra poética es la de superar esta fragmentación previo reconocimiento de los signos antivitalistas (24). A pesar de la explotación que provoca el «cansancio sordomudo» por los que sistemáticamente han suprimido la libertad («mariposa ahogada en tintero»), el hablante lírico no se resigna y los restantes poemas de esta sección constituyen un esfuerzo de afirmación humana

(24) «Después de haber nombrado los objetos de su visión, puede hablar de ellos, ver las relaciones, y reafirmar su propia identidad y actitud hacia el mundo. Así como la palabra instaura el orden en el caos revelando y definiendo el mundo, así también la palabra da poder al hombre», B. J. Craige: *Lorca's Poet in New York* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1977), p. 14. La traducción es nuestra. «Ed e interessante notare come la poesia trovi un suo equilibrio proprio nell'alternasi dei piani temporali e come la rima quartina espressione di ciò che il poeta non vide allora, rimanga in sostanza sullo stesso livello cronologico dell'ultima, che è invece l'affermazione di quanto Lorca sta vedendo ora.» Piero Menarini: *Poeta en Nueva York di Federico García Lorca* (Firenze: La Nuova Italia, 1975), p. 50.

en un entorno dominado por una sociedad perfectamente organizazada y eficaz en su función alienatoria.

Ante este mundo de ausencias el hablante lírico trata de evadirse, en un contradictorio primer momento, refugiándose en la individualidad de un recuerdo personal donde realidad e imaginación se confunden. A este estadio corresponde el poema «1910 (Intermedio)». En el supuesto inocente pasado infantil el adulto descubre desde el presente una serie de concreciones y presencias (reforzadas con la preposición «de») donde lo vital se manifiesta en forma de violencia:

En el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

La imaginación y las formas pretéritas e inéditas de conocimiento se funden en ese recuerdo e imaginación que se realizan en la libertad de la que el hablante lírico se encuentra ahora desposeído. Mundo infantil equilibrado, e inocente que permite que el desván donde «el polvo viejo congrega estatuas y musgos» aparezca como el lugar donde el mal natural de los animales ha sido clausurado, «cajas que guardan silencio de cangrejos devorados». La compensación al vacío presente del adulto se logra mediante la nostálgica vuelta a la niñez, niñez que aunque no exenta de conflicto («en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad») supone una posibilidad de recuperación de un mundo cordial. La memoria, el recuerdo, forma de conocimiento que enlaza con la humanidad tiene una función sintética. Finalmente el sujeto lírico declara la dificultad de adecuar sujeto y objeto. El poema se cierra con una especie de grito entre la protesta y la esperanza para desenmascarar, desde un presente dialécticamente opuesto al pasado, las fuerzas que encubren e impiden la manifestación de la naturaleza liberada:

Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

El recuerdo ordenador del autoconocimiento infantil de «1910 (Intermedio)» se proyecta a la meditación de la juventud próxima en la historia biografiada de los tres amigos del poema «Fábula y rueda de los tres amigos». El alegorismo asociado con fábula otorga supremacía a la naturaleza imaginaria del discurso poético de este poema frente al elemento biográfico o individualidad personal que es intransferible. El paso del sujeto empírico a la impersonalidad es un rasgo recurrente del lenguaje poético. La alienación que sufre el poeta

podría explicar, hasta cierto punto, el afán compensatorio por subjetivar (25) todo aquello con lo que entra en contacto, atomización o caos que el hombre y su respuesta estética ha de ordenar. Esta forma desgarrada de la conciencia individual por la degradación del entorno explica las transformaciones a que es sometido el lenguaje literario, que no puede expresar directamente una realidad falseada. La invasión del yo por el mundo exterior provoca, a veces, el predominio autodefensivo de la subjetividad.

Este buscar en el tiempo, es decir, en la historia, los fundamentos de su crisis, llevan a esa entidad imaginaria del hablante lírico a la reiteración con el imperfecto y el juego («rueda») según la tríada de carácter negativo asociada a los tres amigos que como víctimas se presentan en gradación descendente: «helados», «quemados», «enterrados», «momificados» y desacralizados. De la fúnebre horizontalidad del «mundo de las camas», «heridas en las manos» y «universidades sin tejados» se va pasando en oposición binaria en un progresivo deterioro signado por la muerte, a un movimiento vertical donde se conjuga la desaparecida fuerza vital con los efectos de la muerte. La singularización del sacrificio de Lorenzo obedece quizá al deseo de lograr una más penetrante identificación con el dolor ajeno asumiéndolo individualmente.

La angustia está en función de la soledad integral del hablante lírico, quien, al comprobar nostálgicamente la ausencia misteriosa de sus amigos, los identifica e indiferentemente los confunde, desde una sentida proximidad espiritual:

Fueron los tres en mis manos
tres montañas chinas
tres sombras de caballo.

Pero a continuación los despoja de su identificación nominal sustituyéndola por el solitario y enajenante «uno» que marca los efectos de la separación que sufre el hablante poético; explotación de lo impersonal, típica de un mundo donde la comunicación irracional es lo normal:

Uno
y uno
y uno

(25) «Sólo lo genérico del hecho psíquico, podemos decir nosotros, no su individualidad concreta, puede ser comunicado; pues lo genérico del estado de uno puede ser reproducido por el estado de otro; lo individual concreto, no.» F. Martínez Bonatti, *op. cit.*, página 194.

La pérdida de la armonía sintética simbolizada por los tres amigos —objetización del «yo» que se efectúa con el «por»— confronta al hablante lírico con su propia y radical soledad y desposesión, especialmente tras la desaparición progresiva («Tres / y dos / y uno») de esos amigos que fundamentaban una garantía de afirmación personal contra el sentimiento de aislamiento y destrucción, sentimiento al que contribuye la presencia de los objetos amenazadores, agresivos, que reducen al hablante lírico a la soledad hasta en la misma muerte:

Los vi perderse llorando y cantando
por un huevo de gallina,
por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco,
por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de luna,
por mi alegría de ruedas dentadas y látigos,
por mi pecho turbado por las palomas,
por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado.

La meditación en las dos estrofas finales aumenta la interiorización que íntimamente desemboca en el «yo», centro cosmogónico del círculo o rueda del destino del sujeto lírico, que se impone finalmente sobre la violencia de los «rostros y punzantes esquirlas de luna». El carácter vital que la ensoñación supone contra los efectos desintegradores de la fortuna es entusiásticamente recibida, y la energía liberada se transforma en principio fertilizante, creador:

Yo había matado la quinta luna
y bebía agua por las fuentes los abanicos y los aplausos.
Tibia leche encerrada de las recién paridas
agitaba las rosas con un largo dolor blanco.
Enrique,
Emilio,
Lorenzo.

El desamparo en que lo han dejado esos amigos desaparecidos impulsa al hablante lírico a reanudar el diálogo con la precisión concreta de la fertilizante diosa Diana, precaria protectora del género humano que como su mensajero, el ciervo, sufren y transmiten ciertas metamorfosis en virtud del espíritu de contradicción que define a los seres y que puede explicar la beneficiosa influencia que los desaparecidos amigos puedan tener sobre la soledad del hablante lírico:

Diana es dura,
pero a veces tiene los pechos nublados.
Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.

Los tres versos siguientes se inician con verbos de gradación ascendente («Recorrieron», «abrieron», «destrozaron») de esas fuerzas abstractas cuyos ataques no se detienen ni ante la dignidad de la muerte («destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro»). El hablante lírico aparece angustiado ante el miedo de su posible e increíble aniquilación (y de los tres amigos cuyo dolor asume el hablante lírico), pero la esperanza renace con la toma de conciencia por parte del sujeto lírico de esa trágica exactitud de la existencia evocada por el mar o receptáculo de la vida o naturaleza que impide la radical soledad, otorgando un sentido a la catástrofe:

Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados.

Después de la meditación en el pasado remoto y próximo —«1910 (Intermedio)» y «Fábula de los tres amigos» sobre los modos de superar la soledad radical planteada en el primer poema («Vuelta de paseo»), el sujeto lírico de «Tu infancia en Menton» busca en la pasada experiencia amorosa instrumentos afectivos que puedan superar la crisis provocada por la presencia de la ciudad neoyorquina, símbolo de lo estéril. El verso inicial, «Sí, tu niñez ya fábula de fuentes» constituye un deseo de afirmar algo nuevo: el amor, la inocencia pasados que paradójicamente se le presentan como ilusorios o falseados por un contacto con el presente. El hablante lírico, a través del diálogo confesional, evoca la anhelada niñez de un amado o amada (26), correspondencia amorosa que realmente oculta más signos de desposesión que de relación amorosa. El poema es una constatación de la fragilidad de esos sentimientos amorosos pasados y presentes, así como una búsqueda de una plenitud amorosa del pasado que termina en fracaso haciendo aparecer el objeto amoroso como lejano e inalcanzable. El entonces apolíneo amante se queja de la ausencia de esos signos amorosos que definieron su pasión y se dispone a identificar y destruir las máscaras que han venido ocultando su anhelada pasión:

---

(26) Richard Sáez identifica la infancia con una joven que el poeta amó y que convertida en mujer ha perdido los atributos positivos de la juventud. La «infancia» de la que el poeta habla es la de una joven que en un tiempo amó. El poema es un intento de descubrir nuevamente el sentido positivo de ese perdido amor. El movimiento central del poema se sitúa en el objeto de ese amor («tu infancia») que se ha convertido en una mujer madura («mujer»), la cual no conserva el sentido de la juventud amorosa para el poeta. De forma semejante el poeta se enfrenta con una situación contemporánea, Nueva York, símbolo del infierno de trenes y hoteles solitarios. «The Ritual Sacrifice in Lorca's *Poet in New York*». Ensayo recogido en *Lorca*, ed. de Manuel Durán (Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1962), página 111.

Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto con ruiseñor enajenado.

La pasión amorosa necesita desenmascarar y superar los equívocos, tanto los propios como los de la amada, que se han ido oponiendo a la identificación con el otro, y (27), por ende, consigo mismo:

Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
índices y señales del acaso.
Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan;
pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende.
con el color de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.

La fe en la búsqueda del amor se manifiesta en el movimiento pasional, exaltación del hablante lírico para tomar conciencia del ser ajeno, despojando a la realidad de signos maléficos que le han impedido llegar a la raíz de su pasión amorosa a la que nunca ha renunciado:

Allí, león, allí furia del cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas;
allí, caballo azul de mi locura,
pulso de nebulosa y minutero,
he de buscar las piedras de alacranes
y los vestidos de tu madre niña,
llanto de media noche y paño roto
que quitó la luna de la sien del muerto.

La pausa y el retorno al verso inicial, «Sí, tu niñez ya fábula de fuentes», nos conduce a la inocencia del pasado y a la plenitud amorosa. La preocupación por encontrar esa identificación necesaria con el otro se proyecta a una necesidad visceral («Alma extraña de mi hueco de venas»), y el intento del poeta por asimilar ese otro yo revela la fe inquebrantable en la existencia de ese amor deseado. Pasión que tiene como fin superar alienación y vacío, buscando ese otro íntimo, cordial, desarraigado de todo equívoco:

---

(27) Comentando «Tu infancia en Menton» afirma Charles Marcilly: «Le poète, en proie à l'illusión lyrique du vouloir vivre, s'est engagé farouchement à une découvert de vrai visage de "l'autre", en une exploration dont le courage désesperé lui est fourni par la souffrance présente de quelque chose que "fut".» *Ronde et Fable de la solitude a New York* (París: Ediciones Hispano-Americanas, 1962), p. 46.

¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.

Esas desatadas fuerzas de la enajenación y represión no pueden eliminar el deseo de libertad, la necesidad de una correspondencia afectiva en la que la referencia mítica ha sido desprovista de todo carácter vitalizador (28):

No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo
clínica y selva de la anatomía.

La soledad evasiva marcada por los signos de pasividad, ausencia, desarraigo, recuerdo e interiorización se han ido transformando en solidaridad humana. La revelación plena se impone en la estrofa final cuando la voz del sujeto lírico proclama el amor total, más allá de toda barrera material, y el positivo rechazo de las limitaciones impuestas por un ilusorio pasado que de alguna forma había obstaculizado el deseo absoluto de conciliación:

Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.
Y tu niñez, amor, y tu niñez.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas,
Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.

El catártico itinerario por el mundo de las máscaras y el engaño le han descubierto al hablante lírico el amor como conjunción de fuerzas contrarias, así como la necesidad de enfrentamiento con la problemática que el presente le plantea. Su soledad ha sido superada después de la exposición intelectual y cordial de las fuerzas del mal instauradas por el hombre. La lucha del hombre contra la naturaleza, u otro fundamental, termina con el triunfo de la fuerza humanista. En la lucha contra esta alienada naturaleza el lenguaje, la palabra, poética ha sido el instrumento decisivo.

JOSE ORTEGA

The University of Wisconsin-Parkside
Humanistic Studies Division
KENOSHA, Wis. 53140

(28) Las referencias mitológicas, según Menarini, de esta primera parte de *Poeta en Nueva York,* explican la necesidad inicial de oponer una raíz cultural europea al vacío norteamericano. El carácter negativo de estas referencias explica igualmente la imposibilidad de fundar una mitología positiva en un contexto alienante como la ciudad neoyorquina, *op. cit.,* pp. 55-56.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

EL HOMBRE DE LA «MENTE ANOCHECIDA»: DE YOUNG A CADALSO

Tras el título *Noches lúgubres,* José Cadalso escribe «imitando el estilo de las que escribió en inglés el doctor Young». Y entre sus poesías se encuentra un poema encabezado con «Sobre las *Noches lúgubres* que he compuesto con motivo de la muerte de Filis, imitando el estilo y los pensamientos de tristeza de las que compuso en inglés el doctor Young» (1).

Con esta clara referencia a Edward Young, la crítica varias veces se ha propuesto descifrar lo que Cadalso debe, efectivamente, al poeta inglés. El problema no ha sido fácil, porque el estilo de los dos autores es, francamente, bastante distinto el uno del otro. A primera vista, tras una lectura de los dos autores, es claro que Cadalso no «imita» el estilo de Young; pero también hay que saber lo que significa para Cadalso el término «imitar». Russell P. Sebold ha aclarado bien este este concepto explicando que para los neoclásicos, y aun antes del neoclasicismo, «imitar» quería decir «"emular" cuando se trata de la relación entre dos obras literarias, el modelo y la obra escrita bajo la influencia de éste», y añade estas palabras de Forner: «El émulo, o llamémosle imitador, se pone al lado de aquellos a quienes desea emular y, siguiéndoles a la par por la misma senda, tal vez los deja atrás» (2). Aunque estoy seguro de que Cadalso imitaba a Young en ese sentido bien general, no

---

(1) José Cadalso: «Poesías», en *Poetas líricos del siglo XVIII.* Ed. Leopoldo Augusto de Cueto, Biblioteca de Autores Españoles, LXI (Madrid, Atlas, 1952), p. 275. Al referirme a las *Noches lúgubres* de Cadalso, cito por la edición de Nigel Glendinning, Clásicos Castellanos (Madrid, Espasa-Calpe, 1961).

(2) Russell P. Sebold: «Contra los mitos antineoclásicos españoles», *El rapto de la mente,* El Soto (Madrid, Editorial Prensa Española, 1970), 35-37. Véase también, del mismo autor, *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España.* Biblioteca Románica Hispánica (Madrid, Gredos, 1974), pp. 84-95 y 160.

es cierto que le haya seguido «a la par» (ni tampoco que le haya dejado atrás), sino que su «imitación» dista bastante del original «imitado».

Muchos críticos se han ocupado de este asunto de determinar la influencia de Young en Cadalso, pero casi todos —casi unánimemente— han concluido que las huellas de Young que se encuentran en Cadalso son insignificantes o superficiales (a lo más, una palabra acá, un nombre allá, etc.). Así concluyó José F. Montesinos: «Prescindiendo de la nocturnidad, del tono retórico y pomposo de algunas máximas y apóstrofes, del nombre Lorenzo, impuesto al sepulturero, y de algún otro detalle, lo que Cadalso debe a Young es casi nada» (3). Antes que él, Emily Cotton había estudiado esta influencia y llegó casi a la misma conclusión, aunque encontró más semejanzas; sin embargo, escribe, *when these points in which Cadalso and Young resemble each other are carefully examined, it is seen that they are quite accidental: they are thoughts which any other writer might have conceived and expressed in the same way* (4).

Pero es Edith Helman quien primero parece intuir la verdadera relación entre Cadalso y Young cuando escribe que *even a casual comparison of the «Noches lúgubres» with the Young poem, as well as with the widely read French prose version by Le Tourneur, leads one to accept Cadalso's repeated confessions of indebtedness to the English poet»* y, más importante, *Cadalso omits the hope of ultimate salvation and intensifies the gloom and despair of his models* (5). Es aquí donde tenemos que hacer hincapié: tiene que haber diferencias, claro, entre la obra de Cadalso y la de Young. Además, ¿por qué se espera un exacto paralelismo?

En realidad, Cotton estaba muy cerca de dar en la clave cuando escribió que una vena profunda de melancolía que se convierte en el más negro pesimismo se ve por todo el poema de Young (p. 10); será este negro pesimismo lo que más haya interesado a Cadalso. Ella dice que Cadalso estaba lejos de imitar a Young (p. 18) porque si de veras le hubiera imitado, las *Noches lúgubres* hubieran sido muy diferentes (p. 9). La clave es la palabra «imitar». Cadalso entendía el verdadero significado de «imitar»; no «copió» a Young como tampoco en las *Cartas marruecas* «copió» a Montesquieu, como dice Cotton en páginas anteriores (p. 8), sino que le «emuló» y le sacó las

---

(3) José F. Montesinos: «Cadalso o la noche cerrada», *Cruz y Raya*, abril, 1934, p. 60.

(4) Emily Cotton: «Cadalso and His Foreign Sources», *Bulletin of Spanish Studies*, VIII (1931), pp. 14 y 9. Al referirme más tarde a la obra de Cotton, indico el número de la página entre paréntesis.

(5) Edith Helman: «A note on an Immediate Source of Cadalso's *Noches lúgubres*», *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 123 y 125.

sustancias que más estaban de acuerdo con su propio temperamento y sus propios fines. En efecto, Young más bien le proporcionó un fondo filosófico —aunque visto con *otros ojos*— que es el punto de partida para Cadalso (6).

No es necesario que un autor esté completamente de acuerdo con las ideas o la «visión» de su modelo. «Imitar» concede amplio terreno al escritor para desviarse de lo emulado, mientras una estrecha imitación le quita valor a la obra imitadora. Prefiere pensar que Cadalso conocía bien a Young, como todos los datos parecen indicar, y que se sirvió de la obra del poeta inglés como trampolín para expresar sus propios pensamientos, inspirados en su lectura. Sin embargo, se debe recordar que en el siglo dieciocho Young fue objeto de una lectura errada *(misreading)* en Inglaterra y de una traducción no muy fiel *(mistranslation)* en Francia y, consecuentemente, de una mala interpretación (7). En Francia la obra de Young fue estimada no tanto por la lección moral como por el placer de la melancolía (8). Y con referencia a los *Night Thoughts* Montesinos nota que «la *actitud poética* impresiona[ba] la sensibilidad de los lectores con mayor eficacia que todos los primores o todas las torpezas de ejecución» (9). Dado esto, aunque Cadalso seguramente conocía bien a Young, no debe sorprendernos que haya algunos pasajes en la obra de Young que llamaran más la atención del poeta español que otros, y que le inspiraran ideas, si no afines con las de Young, sí derivadas de ellas.

Sí, las *Noches lúgubres* distan mucho de ser una imitación servil de los *Night Thoughts*, pero creo que la influencia en la obra española es mayor de lo que hasta ahora se ha especulado, especialmente en lo que representa la esencia o base filosófica. De hecho, las *Noches* se podrían concebir como una variación sobre un tema tratado por el tan famoso poeta inglés.

Para entender esto es necesario entender o tratar de entender a Cadalso. Aunque parezca presuntuoso, debemos intentar leer los *Nights Thoughts* como él los hubiera leído. Este modo de acercarse al problema puede ser mucho más provechoso (10). Muy significa-

(6) Nigel Glendinning también se refiere a esto —«existe la posibilidad de que el fondo filosófico de esta obra [*Night Thoughts*] le interesara [a Cadalso]»—, aunque sin precisar en qué medida. Véase su *Vida y obra de Cadalso*, Biblioteca Románica Hispánica (Madrid, Gredos, 1962), p. 73.

(7) Louis I. Bredvold: *The Natural History of Sensibility* (Detroit, Wayne State University Press, 1962), p. 55.

(8) *Ibid.*, p. 56.

(9) Montesinos, p. 51.

(10) Además, como bien se sabe, el perspectivismo es un elemento técnico que Cadalso empleó mucho y con éxito. Es de esperar que él hubiera leído a Young críticamente, con otros ojos.

tivo es que el tono general de la obra de Young sea devoto y que su objeto sea que el lector vuelva los pensamientos hacia Dios. Pero Cadalso no fue muy religioso, ni lo fueron sus obras, sino que fue un hombre con un sentido profundamente crítico, tanto de la pobre condición del ser humano en el universo, como de que ha sido puesto aquí para sufrir. ¿Cómo, entonces, reconciliar esta oposición entre Young y Cadalso? Es que considero que Cadalso leía los *Night Thoughts* con otro espíritu o, como dije antes, con «otros ojos». No se olvide que en el siglo dieciséis Sebastián de Córdova y San Juan de la Cruz llevaron a cabo unas conversiones a lo divino de versos profanos. ¿Por qué no habría podido hacer Cadalso lo mismo con los versos de Young, pero al revés, presentándonos así un universo más de acuerdo con sus propias ideas? Esto creo es exactamente lo que hizo. Sebold nos explica que las ideas de Cadalso sobre la mísera condición del hombre en el mundo están más de acuerdo con las de los filósofos materialistas de su tiempo que con las del clérigo inglés (11). Y esta actitud que se acerca al materialismo no se limita sólo a las *Noches lúgubres.* En ninguna obra suya nos encontramos con un tono devoto, religioso. En *Don Sancho García* (obra que Cadalso escribió poco antes que las *Noches)* se habla de un cielo indiferente, y allí el hombre se ve como triste objeto de un destino ciego (12). Y es notoria la tolerancia religiosa que aparece en sus *Cartas marruecas;* en la Carta LXXXVII se discute lo que es el deísmo, y Nuño (o sea, Cadalso) habla de la religión como si fuera una policía, siguiendo probablemente las ideas de Montesquieu (13).

En las *Noches lúgubres* mismas todo nos lleva a pensar que Cadalso duda de la benevolencia del Cielo. Cotton dice que la religión y el pensar en Dios no entran en este mundo de Cadalso (16); Montesinos añade que «en la noche cerrada de Cadalso los cielos no narran la gloria de Dios, y la miseria de la vida no se mide por la maravilla de una beatitud futura» (p. 59). También, con referencia a las *Noches,* Glendinning menciona la injusticia humana y divina y escribe que «el sentido pesimista respecto a la vida y al universo permanece constante» y que «Cadalso no suministra idea alguna de un divino designio que alivie las duras condiciones de un mundo malvado» (14). Sebold concuerda con las ideas de Ernesto Lunardi

(11) Sebold: *Cadalso,* p. 159.
(12) Esto lo apuntó Glendinning en *Vida,* pp. 51-52.
(13) Véase Sebold: *Cadalso,* p. 201.
(14) Nigel Glendinning: «The Traditional Story of 'La difunta pleiteada', Cadalso's *Noches lúgubres,* and the Romantics», *Bulletin of Hispanic Studies,* XXXVIII (1961), p. 212. Sin embargo, las dos citas vienen de su *Vida,* pp. 82 y 85, respectivamente.

sobre este mismo particular: «En 1948 Lunardi subrayaba el hecho de que cuando Tediato mira más allá de su sufrimiento y su muerte no ve la luz divina; que el Dios de Tediato (a quien él nunca llama Dios) es el Dios "de los miserables, de los elegidos para el dolor, de los que saben ser impíos para seguir los impulsos más sinceros de su corazón"» (15). Cadalso, el hombre, era, pues, muy diferente de Edward Young. Esto ahora debería saltar a la vista. Es demasiado esperar entonces que las obras de ambos sean muy similares, particularmente en su *Weltanschauung*. Por el contrario, cabe afirmar que la obra de Cadalso es muy diferente de la de Young: es más materialista y más romántica (16). Pero eso no significa que Cadalso no pudiera inspirarse en la obra del escritor inglés. Además, no «imitó» *toda* esta obra larguísima. Los *Night Thoughts* son casi diez mil versos y están llenos de elementos contradictorios. Habría ciertas partes o pasajes que corresponderían mejor al propio humor de Cadalso, a su propio temperamento (lo cual es completamente normal), y éstos habrían sido los trozos en que se habría inspirado, por ser los que servían para sus propios fines (17).

Hay una abundancia de materiales en los *Night Thoughts* de Young (y en la traducción francesa *Les Nuits* de Le Tourneur) para suplir el fondo que bajo otra luz, otro temperamento muy diferente moldearía de acuerdo con *sus* pasiones. De mucha importancia, creo, es que todo lo esencial del panteísmo egocéntrico romántico está presente, en espera de ser modelado por unas manos apropiadamente hábiles. Esto no debe sorprendernos en Young, cuyas *Conjectures on Original Composition* (1759) son el sello de la originalidad e in-

---

(15) *Cadalso*, pp. 172-73. Esto último también lo notó Glendinning al decir que «es cierto que para Cadalso lo que lleva al individuo hacia la verdad es el corazón y no el alma» (*Vida*, 53). Esta creencia de que es el corazón o los sentimientos y no la conciencia —o el alma— lo que nos lleva hacia el bien, la salvación, o sea, la verdad, coloca a Cadalso entre hombres como Shaftesbury, Adam Smith, Hume, Rousseau y Diderot, todos importantes en el movimiento de la sensibilidad (véase Bredvold, *The Natural History of Sensibility*).

(16) Digo «romántica» para caracterizar a las *Noches lúgubres* porque ciertamente eran románticas. Esto no quiere decir que perteneciesen al «movimiento» romántico (para los que insisten en que el término sea histórico), pero habrían pertenecido a él si se hubieran escrito, e. g., en los 30 del siglo diecinueve. El espíritu romántico nació y, hasta cierto punto, medró antes que se convirtiese en «movimiento», especialmente en España. Véanse Joaquín Arce, «Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII», *El padre Feijoo y su siglo*, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, núm. 18, volumen II, pp. 447-477; Sebold, «Enlightenment Philosophy and the Emergence of Spanish Romanticism», *The Ibero-American Enlightenment*, ed. A. O. Aldridge (Urbana, University of Illinois Press, 1971), pp. 111-140, y «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español», *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 669-692; y mi artículo «El fin de la segunda *Noche:* cumbre del egoísmo de Tediato», que va a aparecer en un número futuro de *Hispanófila*.

(17) Edith Helman ya notó cómo Cadalso había eliminado el aspecto religioso. Véase cómo ella explica, recalcando los elementos románticos, la «imitación» de Cadalso: «Introducción» a las *Noches lúgubres* de Cadalso, Temas de España (Madrid, Taurus, 1968), páginas 40-45.

dividualidad del siglo (18). Tampoco debe sorprendernos que Cadalso entendiera algo de esto y lo recogiera para su obra, porque había pasado mucho tiempo en los países donde primero iba cuajándose este nuevo espíritu. Sebold nos explica cómo, desde el principio de las *Noches*, el epígrafe «Crudelis ubique/Luctus, ubique pavor, et plurima noctis imago» establece el ambiente en que un dolor personal se va a presentar en términos cósmicos: es decir, en la Carta LXVII de las *Cartas marruecas* Cadalso dice que el epígrafe, a su modo de ver, es «muy oportuno aunque se deba traer de la catástrofe de Europa a un caso particular» (19). Todo lo referente a este aspecto literario es de sumo interés, en parte porque estamos hablando de ideas conocidas por muy pocos, en ese entonces, al sur de los Pirineos.

Antes de proseguir con este asunto, y para afirmar un poco más la creencia en que Cadalso seguía a Young, aunque de lejos, es de notar que al lado de estos pasajes relativos al fondo filosófico romántico, hay otros hasta ahora no mencionados (que yo sepa) que se ven reproducidos de un grado u otro en la obra de Cadalso: 1) La mujer de Lorenzo muere de sobreparto (20). 2) Tediato se compadece de la miseria de Lorenzo y su familia, exactamente como recomienda Young, porque esto trae cierto alivio que reduce el dolor de su propia desgracia. Aquí, sin embargo, Cadalso está más cerca de la traducción de Le Tourneur, porque el escritor francés habla de compasión por *«le faible enfant et le malheureux vieillard»* que *«n'ont d'espoir que dans la pitié d'autrui»;* es un hijo y su pobre padre los que aparecen en la *Noches lúgubres* (21). 3) También existe la historia de dos amantes, Lysander y Aspasia, que hubiera podido influir en la mente de Cadalso. El día de su boda, él perece en el mar y ella, enterada de esto e incapaz de seguir viviendo, se suicida para acompañarle en la muerte. Otra vez es la versión francesa, que tiene un tono más emocional, la que está más cerca de las *Noches*. En estas páginas también se encuentra mención de que el que sobrevive sufre más que el o la que murió (22).

---

(18) Véase M. H. Abrams: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953; rpt. New York: Oxford University Press, 1977), pp. 41, 63, 114, 200.

(19) *Cadalso*, p. 148. En la obra de Cadalso, cito por la edición de Juan Tamayo y Rubio, *Cartas marruecas*, Clásicos Castellanos (1935, rpt. Madrid, Espasa-Calpe, 1967), pp. 162-163.

(20) *Noches lúgubres*, 58; Edward Young, *Night Thoughts on Life, Death, and Immortality*, ed. James R. Boyd, 4.ª edición revisada (New York, Barnes and Burr, 1860), p. 229, o sea, Night V, versos 586-588; en la traducción francesa: Edward Young, *Les Nuits d'Young*, traducción de P. P. F. LeTourneur (París, Lejay, 1769), II, p. 337.

(21) *Night Thoughts*, Night I, versos 296-302, p. 89; *Les Nuits*, I, p. 21.

(22) Véanse los *Night Thoughts*, Night V, versos 1033-1068, pp. 246-247; *Les Nuits*, I, páginas 178-79; en la página 43 de las *Noches lúgubres* encontramos «Si no sois tan benignos, dejadme vivir: ese será mi mayor tormento». Esta influencia de la traducción fran-

Estas semejanzas pueden ser interesantes, pero lo es aún más, y más importante, el descubrir que las semillas del panteísmo egocéntrico están presentes. Sólo hacía falta que un temperamento «torturado» re-enfocara las palabras de Young y las ajustara a su propio sentir. Lo esencial de este concepto se halla en estos versos:

Like Milton's Eve, when gazing on the lake,
Man makes the matchless image, man admires:
Say then, shall man, his thoughts all sent abroad,
(Superior wonders in himself forgot)
His admiration waste on objects round,
When Heav'n makes him the soul of all he sees? (23).

Ya en esto se vislumbra cómo el hombre va a convertirse en centro del universo. Este pasaje influyó en Cadalso, cuyas palabras, dirigidas a su corazón, hacen eco de las de Young: «Frágil habitación de una alma superior a todo lo que naturaleza puede ofrecer» (p. 53). La atención del protagonista se concentra en sí mismo; él apenas si ve el mundo exterior si no es como reflejo de lo que pasa en su interior. Montesinos, Helman y Sebold ya habían notado cómo todo el aparato externo de la naturaleza no es más que «resonancia a la queja de Tediato» (24): «No hay otra acción que la pasión de Tediato» (25). Recuérdese que lo esencial del romanticismo está en que hay una «facultad inherente a todo hombre de modificar el mundo exterior y darle un aspecto real distinto del que tuvo en sus orígenes», y que el romántico, en vez de sólo recibir sensaciones del exterior, «imaginaba en primer lugar y buscaba luego en la naturaleza las posibilidades de logro y sustantivación» (26).

Téngase en cuenta cómo bajo otras circunstancias dolorosamente adversas, como lo sería la muerte de la Ibáñez, Cadalso, poco religioso, recordaría e interpretaría estas palabras del escritor inglés. Hay más. En una larga serie de pasajes Young propone lo que no puede aceptar como buen cristiano, pero invita al lector a conjeturar con él sobre varias posibilidades tocantes a la situación del hombre en el universo. Sin embargo, si el lector es de otra mentalidad, de otro espíritu —si no es devoto—, cuán fácilmente puede descu-

---

cesa *Les Nuits* en la obra de Cadalso es también un asunto importante tratado por mí en otro artículo que espero publicar pronto.

(23) Night VI, versos 435-440, pp. 270-271.

(24) Montesinos, p. 55.

(25) Helman: «Introducción», p. 43. Sebold también nos da un excelente análisis de este elemento claramente romántico en *Cadalso*, pp. 149-50 y 172-74.

(26) F. Garrido Pallardó: *Los orígenes del romanticismo* (Barcelona, Labor, 1968), páginas 133 y 128, respectivamente. M. H. Abrams, *Op. cit.*, ya notó cómo Young se adelantó a lo romántico cuando convirtió la percepción sensorial en «an active partnership of 'giving', 'making', and 'creation'» con la mente (p. 63).

brir el incipiente satanismo que más tarde caracterizará a la literatura del movimiento romántico. Si no hay eternidad, escribe Young, si no hay inmortalidad, el hombre es el reproche del Cielo. El Criador se convierte en enemigo y entonces es la muerte el mejor regalo del Cielo (27). Si éste es de veras el caso, conjetura Young, entonces el hombre está necesitado de un ambiente —o escenario— lúgubre, más de acuerdo con el color de su triste destino:

Our doom decreed demands a mournful scene:
Why not a dungeon dark, for the condemned?
Why not the dragon's subterranean den,
For man to howl in? Why not his abode
Of the same dismal colour with his fate? (28)

Se recordará que en las *Noches lúgubres* todo pasa en la oscuridad de la noche, que concuerda con el estado de ánimo de Tediato. Nuestro protagonista también se pone «el vestido más lúgubre» que tiene, y así es, como ha explicado Sebold, el antecedente de todos los que muestran exteriormente lo que llevan dentro (29).

---

(27) Estas conjeturas de Young se encuentran así —y también elaboradas y repetidas— en Night VII, entre las páginas 298 y 348. Para dar ejemplo de sus palabras, cito dos pasajes aludidos arriba:

Eternity struck off from human hope,
(I speak with truth, but veneration too)
Man is a monster, the reproach of Heav'n,
A stain, a dark impenetrable cloud
On nature's beauteous aspect; and deforms,
(Amazing blot!) deforms her with her lord.
If such is man's allotment, what is Heav'n?
Or own the soul immortal, or blaspheme.

(Vv. 281-88.)

'Know my Creator? Climb his blest abode
By painful speculation, pierce the veil,
Dive in his nature, read his attributes,
And gaze in admiration-on a foe,
Obtruding life, withholding happiness!
From the full rivers that surround his throne,
Not letting fall one drop of joy on man;
Man gasping for one drop, that he might cease
To curse his birth, nor envy reptiles more!
Ye sable clouds! Ye darkest shades of night!
Hide him, for ever hide him, from my thought,
Once all my comfort; source, and soul of joy!
Now leagued with furies, and with thee 'gainst me'.

(Vv. 679-91.)

Muchas de estas ideas, aunque de tono más romántico, se encuentran en el capítulo Once del traductor Le Tourneur bajo el título «L'Anéantissement» (II, pp. 276 y ss.).

(28) Night VII, vv. 798-803, p. 309.

(29) *Cadalso*, p. 181. Cotton también notó cómo «all is tinged with sombre hues, in harmony with the colour of his fate» *(op. cit.*, p. 15).

Aunque su objetivo es otro, Young, tras haber intentado convencer a Lorenzo de abandonar su materialismo, escribe palabras que podrían haber influido en Cadalso por lo excepcionalmente sugestivas: si uno tiene la desgracia de perder a sus seres queridos, esto le hace despreciar el mundo, destruye su alegría y le invita a añorar el lugar que habitan «ellos» (30). La muerte le seduce.

El hombre que no se fía de la benevolencia del Cielo, que se queda firme y orgulloso en su falta de fe, es el hombre de la «mente anochecida» que anda a tientas buscando la felicidad pero, hallando, por todas partes, nada más que la desesperación (31).

Todo lo esencial para el romanticismo, y para las *Noches lúgubres,* se encuentra en forma embriónica en los *Night Thoughts* de Young. Aunque no se encuentra en la obra de Cadalso, el satanismo romántico sí está presente *in potentia: «Nouveau créateur, rival momentané du Créateur éternel, il acheve l'Univers»* (32). Claro, con la censura eclesiástica del dieciocho no se podía ni pensar en escribir algo tan peligroso para su persona, no importa lo sugestivas que fueran tales ideas. Ya se había atrevido mucho con la transformación antirreligiosa de la obra de Young. Hacerlo hubiera sido despeñarse. Tuvo que contentarse con su libre «imitación», consciente de que había escrito una obra muy singular que se apreciaría sólo en otro clima social y cultural, donde reinaran otras ideas un poco avanzadas todavía para el público español (33).—*DONALD E. SCHURLKNIGTH (Dept. of Romance and Germanic Languages and Literatures, 487 Manoogian Hall. Wayne State University Detroit. MICHIGAN 48202).*

---

(30) Night VII, vv. 1255-65, p. 348.

(31) Estos versos aparecen en la Night IX (vv. 1967-83, p. 493), bajo el título «Address to the Undevout»:

Art thou ashamed to bend thy knee to Heaven?
Cursed fume of pride, exhaled from deepest hell!
Pride in religion, is man's highest praise.
Bent on destruction! and in love with death!
Not all the luminaries, quench'd at once,
Were half so sad, as one benighted mind,
Which gropes for happiness, and meets despair.
How, like a widow in her weeds, the Night,
Amid her glimmering tapers, silent sits!
How sorrowful, how desolate, she weeps
Perpetual dews, and saddens nature's scene!
A scene more sad sin makes the darken'd soul,
All comfort kills, nor leaves one spark alive.

La traducción libre de LeTourneur es también impresionante y se halla en el segundo tomo, pp. 246-47.

(32) *Les Nuits,* I, p. 229.

(33) «Si el cielo de Madrid no fuese tan claro y hermoso y se convirtiese en triste, opaco y caliginoso como el de Londres..., me atrevería yo a publicar las *Noches lúgubres* que he compuesto a la muerte de un amigo, por el estilo de las que escribió el doctor Young. La impresión sería en papel negro con letras amarillas...», *Cartas marruecas,* p. 162.

FOLCLORE Y LITERATURA EN EL SIGLO DE ORO

(Un nuevo estudio de Maxime Chevalier sobre esta materia) *

La nueva obra que ahora nos ofrece el hispanista francés y profesor de la Universidad de Burdeos, Maxime Chevalier, es, al mismo tiempo, un avance de sus investigaciones últimas en el terreno de la literatura folclórica y una síntesis, perfeccionada con nuevos materiales, de lo ya publicado por él hasta el momento. El libro, breve en su presentación, pero denso y claro en su contenido, tiene, según el profesor Chevalier, un triple objetivo esencial:

1. Demostrar la decisiva influencia del folclore sobre la literatura española del Siglo de Oro, hecho que se manifiesta claramente en la gran cantidad de materiales existentes en los textos de la época.
2. Presentar los métodos de trabajo empleados para la investigación en este terreno.
3. Esbozar un cuadro esquemático de las relaciones existentes entre cuento folclórico y cuentecillo tradicional.

Se trata, por consiguiente, de un libro de afán divulgador sobre una materia bien conocida por el autor, que ha trabajado mucho —y continúa haciéndolo— sobre estos temas. Sin embargo, el mismo Chevalier reconoce que, entre tanta profusión de bibliografía, el lector moderno tiene prisa. Por eso le ha parecido lo más conveniente «ofrecer a los curiosos un libro manual, un librito cómodamente asequible, sobre esta materia» (p. 10), humilde confesión que obviamente está por debajo de lo que en realidad el libro ofrece y sugiere.

EL CUENTO FOLCLORICO

En el primer capítulo de su estudio, Maxime Chevalier se centra en la cuestión de los cuentos folclóricos. Observa que, a pesar de la enorme riqueza de materiales de que disponemos en España, no se ha comenzado a hacer todavía el trabajo de reconstrucción sistemática de los cuentos folclóricos que circularon en la España del Siglo de Oro, debido al desinterés de los estudiosos de la literatura

* Maxime Chevalier: *Folklore y literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica, 1978.

por el tema y a las dificultades con que han topado en sus trabajos los folcloristas.

Para reconstruir el conjunto de cuentos folclóricos que debieron existir en la España del Siglo de Oro, habría que realizar la siguiente doble tarea: reunir el mayor número posible de cuentos de aquella época y confrontar dichos cuentos, mediante el método comparativo, con textos, índices y catálogos sobre el particular. El método comparativo operaría en una doble vertiente:

A) Comparación entre cuentos sincrónicos: cotejando las varias versiones de los mismos que aparecen en diferentes textos españoles del Siglo de Oro y confrontándolos, asimismo, con otros relatos que aparecen en textos de otros países en la misma época.

B) Método regresivo: que consiste en comparar un cuento antiguo con los cuentos recogidos en colecciones e índices modernos de relatos folclóricos. Este es el único método válido para el caso de que sólo poseamos una versión antigua de un cuento que sospechamos que es folclórico. En tales casos, el cuento antiguo debe ser cotejado con:

1. Las colecciones de cuentos folclóricos españoles recogidos en los siglos XIX y XX.
2. Las colecciones de cuentos folclóricos de Hispanoamérica, ya que dichos cuentos pasaron, con los conquistadores, al Nuevo Mundo.
3. Las colecciones de cuentos folclóricos de los sefarditas, que, expulsados de España a fines del siglo XV, han conservado, entre otras tradiciones, los relatos folclóricos de sus antepasados.
4. Las colecciones de cuentos folclóricos árabes.
5. Los índices generales de cuentos folclóricos.

Para todos estos pasos en el proceso de confirmación de la autenticidad de un relato folclórico, el profesor Chevalier va presentando ejemplos típicos, escogidos de entre los resultados de sus investigaciones.

Muchos de los cuentos folclóricos que aparecen en el Siglo de Oro ya están atestiguados en la Edad Media. El que versiones de dichos cuentos aparezcan en textos medievales tiene una doble ventaja: primero, nos confirman la larga pervivencia de los mismos y, además, nos ayudan a confirmar el carácter tradicional y folclórico de dichos relatos. No hay que olvidar, en este sentido, que la Edad

Media es la única época en que se ha estudiado de manera sistemática la aparición del relato folclórico en la literatura.

Apenas si aparecen en nuestra literatura los cuentos de carácter maravilloso, aunque sin duda debieron existir en la tradición oral, ya que no encontraron la pluma capaz de darles una pervivencia artística a través del texto escrito. Por el contrario, los relatos folclóricos que podemos espigar en los textos de la época son casi todos de carácter familiar y jocoso. De aquí que, con el tiempo, el chiste o relato gracioso quedase reducido a una sola frase alusiva, cuya relación con el contenido global del relato era conocida de todos. Y este fenómeno vino a manifestarse especialmente en el refranero que, además de un repertorio de proverbios, es también una colección de cuentos tradicionales. La diferencia fundamental entre los *Adagios* de Erasmo y los refraneros españoles de los siglos XVI y XVII es que el primero bebe en fuentes escritas antiguas y cultas y tiene una finalidad edificante, mientras que los segundos toman su inspiración en la tradición oral popular y su intencionalidad es con frecuencia más lúdica que moralizadora. La glosa que frecuentemente acompaña al refrán, como explicación de éste, es casi siempre un relato tradicional que, en no pocas ocasiones, había dado pie, por reducción, al dicho popular que se glosa en los refraneros, produciéndose así un movimiento de vaivén reducción-extensión de la materia folclórica. A veces, el proverbio perdió la conexión intencional que tuvo en sus inicios y ya los hombres del Siglo de Oro ignoraban qué significación exacta podría concederse a ciertas frases proverbiales; con mayor razón, resulta difícil para el hombre de nuestros días encontrar un sentido coherente a tales refranes, lo que no debe ser motivo de freno para el investigador, que debe confrontar estas frases enigmáticas con los relatos folclóricos encerrados en las colecciones españolas o en los repertorios generales a la búsqueda de una solución.

Queda, pues, por reconstruir el *corpus* de cuentos folclóricos españoles de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, la tarea investigadora no debe quedar reducida sólo a esto. Porque los cuentos folclóricos constituyen sólo una parte del rico acervo de los relatos tradicionales españoles del Siglo de Oro (en los que se incluyen también cuentecillos, patrañas, burlas y consejas) que deben ser estudiados en su totalidad para comprender cabalmente su influencia sobre la literatura de aquella época, especialmente sobre el teatro y la novela.

El segundo capítulo del libro del profesor Chevalier se centra especialmente en el problema de los cuentecillos tradicionales, intentando precisar y delimitar los conceptos. La palabra «cuentecillo» ya fue manejada en aquella época por los ingenios de nuestras letras, y en la actualidad, por algunos de nuestros mejores eruditos y estudiosos. Por otro lado, la noción de «tradicionalidad» de estos cuentecillos no se apoya en su antigüedad (en la mayoría de los casos imposible de determinar exactamente, aunque muchos de ellos tienen sus orígenes en la Edad Media); tampoco es decisiva la fuente, popular o erudita, de dichos relatos. Lo esencial, desde luego, es «determinar el carácter oral de estos cuentos en la España del Siglo de Oro, probar que varias generaciones de cuentistas improvisados los repitieron con fruición, demostrar que estos relatos, reducidos a unas frases claves, fueron muletillas de las conversaciones cotidianas de los súbditos de Carlos V y de Felipe IV» (p. 41). En resumidas cuentas, el cuentecillo tradicional del Siglo de Oro podría definirse como «un relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto "realista" (...). La réplica final frecuentemente tiene, o vino a tener, un carácter proverbial» (p. 41). La difusión y pervivencia de estos cuentecillos es tema polémico y difícil de discernir. Muchos eruditos han querido encontrarles siempre fuentes escritas e influencias y plagios; pero, en realidad, se pierde de vista que dichos relatos tradicionales nacieron y vivieron entre las gentes del pueblo y se transmitieron oralmente (algunos fueron recogidos en letra escrita y así lograron sobrevivir hasta hoy, mientras que otros se han perdido irremisiblemente). Las variantes de un mismo cuentecillo no son copias o plagios de una fuente escrita anterior, sino la captación de dichos relatos por los escritores de la época, que los recogieron del ambiente popular en que vivían y que muestran ligeras diferencias en las distintas versiones a consecuencia del tiempo y de la región en que el autor escribe.

Una vez hechas estas precisiones de conceptos, hay que establecer los límites que separan dos realidades no muy bien concretadas: el cuento folclórico y el cuentecillo tradicional. Ambos vivieron en una civilización de carácter tradicional y se transmitieron oralmente, pero, no obstante, las diferencias que existen entre ambos hace necesaria la separación terminológica. Dichas diferencias podrían concretarse así:

A) De orden histórico: El cuento folclórico suele ser, por lo general, bastante más antiguo que el cuentecillo tradicional, y la vida de aquél, mucho más prolongada que la de éste.

B) De orden geográfico: el contenido de ciertos cuentecillos tradicionales nos indica que sólo pudieron darse en un área geográfica determinada, pues tales relatos habrían carecido de significación dentro de otros países o regiones.

C) De orden lingüístico: ciertos cuentecillos, basados en juegos de palabras y ambigüedades de conceptos, sólo son posibles dentro de una comunidad lingüística determinada, ya que al traducirlos pierden toda su significación.

D) De orden sociológico: existen cuentecillos exclusivamente propios de un público culto y, por consiguiente, reducido. Tal es el caso de los cuentecillos a base de latines.

E) En cuanto al contenido: el cuentecillo tradicional, a diferencia del cuento folclórico, no suele admitir elementos maravillosos en su contenido. Esta limitación realista del cuentecillo queda compensada con la gran variedad de motivos que puede admitir.

F) En cuanto a la forma: aunque los cuentecillos se prestan dificultosamente a un análisis morfológico, por ser relatos muy breves que no se prestan a la segmentación y porque su extraordinaria variedad hace imposible acotar elementos comunes a un extenso número de ellos, no obstante existen cuentecillos gemelos que se apoyan en idéntico esquema (lo cual es importante para comprender el fenómeno de su difusión); por otro lado, un aspecto muy común en dichos relatos es el remate de los mismos con una frase proverbial que va a funcionar como una especie de contraseña para la conexión mental con el cuentecillo al cual se refiere y que sin duda fue muy utilizada en la conversación diaria de los españoles de entonces, cosa que puede advertirse en las colecciones de refranes, muchos de los cuales sugieren inmediatamente a los autores de estos libros los cuentecillos respectivos a los que se referían dichos proverbios y que eran chascarrillos conocidos de todos y utilizados en la conversación cotidiana.

Tema espinoso es el que se nos presenta a la hora de determinar el carácter tradicional de un cuentecillo, ya que no podemos apoyarnos en la historia regresiva ni en rasgos estructurales del relato, como ya se ha dicho anteriormente. Sin embargo, hay algunos criterios que pueden servirnos de apoyo para tal determinación de tradicionalidad:

A) Los testimonios de escritores de la época que, tras relatarnos la historieta, nos afirman que se trata de un cuento viejo, vulgar o popular. Afirmación ambigua que, si no es decisiva, sí es un indicio de la posible tradicionalidad de un cuentecillo.

B) Por la presencia de un mismo cuentecillo en dos o más textos entre los cuales no pudo mediar influencia directa (por tratarse, por ejemplo, de manuscritos que apenas si circularon en copias).

C) Las alusiones veladas a cuentecillos que aparecen en textos literarios del Siglo de Oro y cuya significación, clara para aquellos hombres, sólo en ocasiones logramos descifrar hoy (gracias a los relatos que aparecen en los refraneros y en las colecciones de cuentecillos).

D) Las variantes de un mismo cuentecillo, que pueden ser de tres clases:

1. Variantes en la localización del relato: el relator suele adaptar la historia a las circunstancias geográficas del entorno en que vive.
2. Variantes en la identidad de los protagonistas: aun cuando el contenido del cuento permanece invariable en lo sustancial, el relator sitúa a los personajes de la historia generalmente dentro de un difuso anonimato, según sus personales gustos e inclinaciones: el sexo, el oficio, la clase social, la edad, la relación de parentesco, las características físicas de los protagonistas, etc. Todo ello, indudablemente, proporciona una posibilidad casi ilimitada de variaciones en la narración oral.
3. Variantes en los elementos del relato: el relator gozaba también de libertad para combinar y utilizar a su albedrío aquellos elementos accesorios del relato, a fin de darle mayor viveza, verismo y gracia.

Gracias a estas posibilidades de retoques y alteraciones, el cuentecillo gozó de una elasticidad y una vitalidad que contrastaba con la rigidez y frialdad de los apotegmas. Los escritores del Siglo de Oro encontraron en los cuentecillos unos esquemas absolutamente libres donde ejercitar su labor creadora, utilizándolos como engarces naturales en sus obras.

Así, pues, como queda dicho, los cuentecillos tradicionales invaden la literatura del Siglo de Oro. Durante la Edad Media las obras literarias habían dado cabida a relatos folclóricos, bien es verdad, pero en una cantidad y en un tono radicalmente distintos a como

ocurre en el Siglo de Oro. Porque ahora los cuentecillos graciosos no van a tener exclusivamente una finalidad ejemplarizante, como ocurría en los Siglos Medios, sino que se van a valorar únicamente como relatos de puro entretenimiento y, por otro lado, los mismos cuentecillos familiares, antes relegados a un área de difusión vulgar, van a penetrar torrencialmente en los textos literarios del momento y van a ser admitidos incluso por los autores más serios y eruditos. En este giro radical en la consideración del cuentecillo tradicional tiene especial influencia el cambio de mentalidad que trajo el Renacimiento, que sintió una especial admiración por todo lo que significase arte popular y espontáneo.

Este cambio de óptica en el hombre renacentista, que valora positivamente todos los relatos orales y tradicionales, va a producir una auténtica irrupción masiva de los cuentecillos familiares, que aparecen por todas partes: refraneros, léxicos, recopilaciones de cuentecillos, pliegos sueltos, misceláneas, diálogos y coloquios, obras didácticas diversas, tratados ascéticos y, especialmente, en entremeses, comedias y novelas.

Junto a este raudal de literatura oral que irrumpe en el Siglo de Oro y encuentra una nueva forma de expresión a través de la obra escrita, aparecen también materiales de segundo orden, pero muy importantes, que suelen acompañar siempre a toda literatura oral y tradicional: son las pullas, las burlas, las consejas y patrañas que el profesor Chevalier ilustra con algunos ejemplos.

De lo que hasta aquí se lleva dicho pueden deducirse una serie de conclusiones provisionales, pero de enorme trascendencia: que los materiales folclóricos y tradicionales que existen en la producción literaria del Siglo de Oro son cuantitativamente mucho más numerosos de lo que hasta ahora se había pensado; que el papel de los elementos tradicionales dentro de la cultura y la literatura de los siglos XVI y XVII no se ha valorado convenientemente y está necesitado de revisión; que el conjunto de los relatos tradicionales se ha ido incrementando con las investigaciones recientes, pero no hemos salido del área de lo trivial, familiar y coloquial, y es preciso analizar también la función de estos materiales dentro de las obras literarias; que estos materiales son un documento inapreciable para reconstruir la cultura oral y popular de los españoles de aquella época, y que dicha cultura no estaba por entonces relegada a regiones apartadas y a las clases más humildes, sino que era patrimonio común de todos, sin distinciones de cultura o clase. De todo ello pueden obtenerse informaciones de gran novedad, ya que esta cultura popular nos aporta formas y maneras de cultura de la época

que contrastan con las de otras fuentes de información, consideradas como más serias y seguras, pero, en todo caso, parciales e incompletas.

FOLCLORE Y LITERATURA

La tercera parte del trabajo de Maxime Chevalier está consagrado propiamente a la influencia del cuentecillo tradicional en la literatura, al análisis y demostración de cómo los relatos tradicionales orales sirvieron de piedra de toque para la creación literaria en el Siglo de Oro. La afirmación de que toda la literatura española del período áureo, incluso la que en principio podría parecer más seria y alejada de cuentecillos y chistes, está plagada de materiales recogidos de la tradición oral, viene ampliamente probada por el profesor Chevalier en las páginas de su libro. El conocimiento de dichos materiales es, por consiguiente, imprescindible para una perfecta comprensión de las obras literarias de ese momento.

El impulso creador que la materia tradicional ejerce sobre la génesis literaria es analizado en una triple vertiente: la poesía, el teatro y la narrativa.

La relación entre cuentos folclóricos y tradicionales y la poesía del Siglo de Oro produjo una serie de obras ingeniosas y divertidas, no muy numerosas y de interés secundario En el campo poético es, quizá, donde la fecundación de la materia tradicional produjo frutos de menor trascendencia. Sin embargo, del análisis del fenómeno se pueden obtener dos consecuencias importantes: primeramente, es en el campo de la poesía donde los materiales folclóricos y tradicionales van a perdurar durante más tiempo; y, en segundo lugar, la utilización de los cuentos tradicionales por los poetas del Siglo de Oro nos lleva a un replanteamiento del lugar que corresponde a Cristóbal de Castillejo dentro de la historia de la poesía española. Porque Castillejo viene siendo considerado como un nostálgico de la poesía tradicional, como un rezagado; por el contrario, el autor del *Diálogo de mujeres* es un innovador, en cuanto que introduce en sus versos toda una galería de cuentecillos viejos que ya se conocían en el siglo XV, pero que hasta el Renacimiento no adquirieron carta de naturaleza artística. Es necesario, pues, renunciar a la oposición entre Garcilaso y Castillejo y ver en ambos autores dos aspectos complementarios del Renacimiento español.

Dentro del ámbito del teatro, hay ya suficientes estudios (especialmente los de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal) sobre los asun-

tos que tomó la comedia áurea de los cuentos folclóricos y consejas familiares. Pero menos conocidos son otros dos fenómenos: los débitos de los entremeses para con el cuento tradicional y la inserción de cuentecillos tradicionales en la comedia.

No pocos de los pasos, desde Lope de Rueda, y de los entremeses, como el caso de Cervantes, toman sus asuntos, total o parcialmente, de conocidos cuentos tradicionales. Se trata, ni más ni menos, que de puestas en escena de historias orales conocidas popularmente, en las que cuenta, por supuesto, la calidad y el acierto artísticos del dramaturgo en el manejo de la materia prima popular.

Pero, sobre todo, el cuento tradicional sirve de elemento inspirador y fecundante de la comedia. Y es Lope de Vega quien, de una manera consciente, que habrá de marcar la pauta a sus seguidores, utilizará tal recurso en su producción dramática, recurso que admite dos posibilidades de integración en la comedia: el cuento referido por uno de los personajes de la obra o el cuento escenificado por los propios personajes. Es interesante observar, en este punto, que Lope de Vega se interesa escasamente por los cuentecillos en su primera época, en tanto que su centro de mayor atracción está en el romancero, otra parcela de la materia literaria tradicional; no obstante, en la segunda etapa de su producción dramática, Lope invierte los centros de interés: decae la utilización del romance, al tiempo que aumenta la captación de cuentecillos en las obras de sus últimos años.

La referencia a los casos especiales del Cervantes dramaturgo (con atención especial a su *Pedro de Urdemalas)* y de Calderón (en cuya obra se aprecia mayor cantidad de cuentecillos tradicionales que en el propio Lope) pone punto final a las consideraciones que hace el profesor Chevalier sobre el teatro del Siglo de Oro a la luz de las investigaciones sobre la literatura oral popular de aquella época.

Especial atención, desde esta misma óptica, merece el tema de la novela corta y de la novela en los siglos XVI y XVII. Porque, efectivamente, al igual que en la comedia y el entremés, son numerosos los cuentecillos que aparecen en las obras novelescas del Siglo de Oro. Y el empleo de tales materiales va desde la alusión fugaz en el diálogo o en la narración hasta la inspiración de episodios enteros, la forma de ver determinados estados o clases sociales y la plasmación de personajes y tipos.

Con la sola excepción de los escritores de novelas pastoriles y cortesanas, los escritores españoles de los siglos XVI y XVII forjaron episodios completos de sus obras partiendo de cuentos tra-

dicionales. El *Lazarillo* es, en este procedimiento técnico, la obra que sirve de iniciación y de guía. Y la figura de Cervantes se nos presenta, en este mismo contexto, como excepcional, porque supo componer una novela corta *(El Licenciado Vidriera)* a base de cuentecillos tradicionales, recurrir frecuentemente a burlas y consejas como materia novelística y utilizar algunas historietas familiares como germen inicial de varias de sus obras *(La Gitanilla, Rinconete y Cortadillo, El cautivo).*

Efectivamente, *El Licenciado Vidriera* es novela en la que Cervantes utiliza abundantemente chistes y cuentecillos sacados de la tradición oral. Los aforismos del Licenciado, sin negar la posibilidad de que en algunos casos sean creación exclusiva de Cervantes, responden a una tradición oral viva en la España de los Austrias y sólo parcialmente conocida hoy por nosotros.

La burla (acontecimiento gracioso y verídico que la voz popular se encargó de difundir) fue utilizada también por Cervantes con maestría inigualada. Estos materiales jocosos, fruto de la vida social de la época, no pueden ser precisados con exhaustividad en las obras literarias de aquel siglo, puesto que carecemos de un repertorio definitivo de dichas burlas y sólo contamos con informaciones fragmentarias al respecto. Cabe señalar, no obstante, algunos casos claros en el *Quijote.*

Dentro de la materia tradicional elevada por el genio cervantino a la categoría artística, hay que señalar, finalmente, el caso de las consejas, especie de rumores sobre acontecimientos extraordinarios que también circulaban oralmente. Dichas consejas, al igual que las burlas, sirven unas veces para urdir episodios novelescos y otras veces como punto de partida para desarrollar el asunto de una obra entera. El episodio de la denuncia mentirosa en *La Gitanilla,* el de las brujas en el *Coloquio de los perros* y el de la cueva de Montesinos en el *Quijote* tienen su fundamento en sendas consejas conocidas en la época. El núcleo argumental de *Rinconete y Cortadillo,* de *La Gitanilla* y de la historia del cautivo del *Quijote* (como, en otro terreno, el de *Los baños de Argel)* tienen su origen, asimismo, en otras tantas consejas familiares de la España del Siglo de Oro. Y éstos son sólo casos certificados del débito de Cervantes con la tradición oral de su época, porque cabe sospechar fundadamente que existen otros casos, aunque nos sea imposible demostrarlo hoy, perdido ya el entorno cultural que dio pie a la creación literaria.

La pintura de ambientes que, de manera sistemáticamente repetida, encontramos sobre todo en la novela picaresca, tenía sus modelos arquetípicos y prefijados en numerosos cuentos folclóricos y

tradicionales. De esa tradición lo recogieron numerosos autores (no se trata, pues, de plagios, sino de una fuente oral común) para incluirlos en sus obras con mayor o menor acierto. Un ejemplo claro sobre la vida del pupilaje lo encontramos en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan Arce de Otalora, otro sobre la vida del hampa queda plasmado en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, del doctor Carlos García, y no pocas estampas familiares sobre la vida de los casados, de tradición misógina, fueron recogidas, en *El Donado hablador*, por Jerónimo de Alcalá Yáñez.

Tampoco es escasa la trascendencia que tienen los cuentecillos en la caracterización de los personajes de las novelas, muy principalmente la novela picaresca, que por aquellos años estaba en un proceso de germinación y perfeccionamiento. La multitud de personajes y personajillos que pululan por las páginas de la novela picaresca estaban ya perfilados en muchos relatos e historietas de la tradición oral. Al novelista no le cabía (tampoco podía en la mayoría de los casos) más que acogerlos tal como se los legaba la tradición, quedando su libertad reducida a la simple elección de tal o cual personaje, sin más. De alguna manera, la elección de un personaje debía establecer inmediatamente en la mente del autor el recuerdo de aquellos cuentos en los que dicho personaje estaba caracterizado. Podemos afirmar, pues, que en el nacimiento y desarrollo de la novela española influyó decisivamente la relación existente entre el escritor y el entorno cultural. Con el desarrollo de la novela los personajes irán adquiriendo una mayor consistencia y madurez, tampoco ajenas a la aparición de grandes narradores. Pero aun así, nos queda la impresión, en numerosas ocasiones, de que ciertos personajes, sobre todo los secundarios, son seres esquemáticos que sólo instantáneamente parecen adquirir vida, la vida que les insufla el cuentecillo tradicional del cual proceden. Y, sin embargo, no podemos despreciar estos productos de un realismo tópico y popular, porque, a pesar de este lastre, ellos prepararon el camino a la aparición de los auténticos personajes de la novela picaresca, como Lázaro o Guzmán, y abrieron la senda a la maduración plena del arte narrativo, que culmina en Cervantes. Como ejemplo cimero puede presentarse el caso de Sancho Panza, a quien muchos eruditos han buscado antecedentes escritos; sin obtener resultados satisfactorios, porque en realidad Sancho es un personaje antiaristotélico que no aparece en ningún texto anterior. Sancho es la fusión, en un mismo personaje, del campesino zafio y del campesino agudo. Y, precisamente con esta mezcla de bobo e inteligente, aparece el villano en los cuentecillos de la tradición oral del Siglo de Oro, tradición que

respondía a lo que realmente pensaban los hombres del Siglo de Oro sobre los campesinos y que otorga al personaje cervantino una verosimilitud y una vitalidad excepcionales.

El libro del profesor Chevalier concluye con una consideración sobre el realismo de la literatura española del Siglo de Oro (realismo basado en lo comúnmente admitido por el pueblo a través de sus tradiciones y no en la observación científica de la realidad, propia del realismo del siglo XIX), que se debe así como en gran parte el nacimiento de la novela, a la estimación que los escritores españoles sintieron por su literatura oral y tradicional. La decadencia de dicha literatura (que va siendo arrinconada a lugares apartados y a sectores incultos de la sociedad) a partir del siglo XVIII, fue consecuencia del desprecio que la Ilustración sintió por la cultura tradicional.

El estudio se cierra con unos apéndices de las obras de Lope de Vega y de Calderón que contienen cuentecillos folclóricos o tradicionales, y con la correspondiente bibliografía de trabajo.

En resumidas cuentas, el estudio de los materiales folclóricos y tradicionales, sin dejar de reconocer que no es la panacea universal para todo tipo de problemas literarios, ofrece muchas e importantes ventajas: «Nos abre perspectivas de interés para entender mejor la obra literaria y el trabajo de los que la elaboraron. Permite destacar la enorme cultura oral de los escritores de la época, explicar fragmentos oscuros, apuntar las fuentes tradicionales de cantidad de episodios novelescos y escenas dramáticas, percibir el germen de varias ficciones y proyectar viva luz sobre la creación de personajes y personillas de la novela —adquisiciones todas que no son de despreciar—. Por otra parte, nos permiten estas investigaciones formar idea de las reacciones de los lectores y oyentes frente a unos episodios y escenas cuyas raíces folklóricas percibían espontáneamente, sin la mediación del esfuerzo erudito, frente a una literatura que con frecuencia les resultaría de carácter marcadamente familiar (...). Descubrimos, por fin, que podemos aspirar a reconstruir, si bien en forma parcial, el tesoro de los cuentos orales que circularon por la España del Siglo de Oro y llegar a definir más concretamente la cultura oral de los contemporáneos de Santa Cruz, Cervantes y Calderón, inclusive de los más humildes de ellos, los aldeanos analfabetos que forman la enorme mayoría de los súbditos de los Austrias» (p. 160).—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

CINE IBEROAMERICANO: OTRAS VOCES Y OTROS AMBITOS

En notas anteriores (1) hemos tratado de dar un panorama del cine latinoamericano país por país, comenzando por los tres que poseen una tradición y una industria más arraigada y extensa: Argentina, Brasil y México. No por casualidad se trata de los tres «grandes» iberoamericanos, los que poseen mayor población, territorio y potencialidades económicas. También nos hemos referido a las cinematografías de Chile y Cuba, dos naciones sin mayor pasado fílmico, pero que por diversas razones (un breve florecimiento de autores independientes en el caso chileno y la organización de un cine estatal en Cuba) produjeron obras significativas y con interesantes reflejos culturales.

Ahora conviene completar esta visión continental con estudios sucintos de la actividad en países con características muy distintas —como la propia estructuración del mosaico de estas repúblicas, hermanas en origen y tan distanciadas en su comunicación cultural, lo determinan— que, sin embargo, permiten vislumbrar líneas de pensamiento y coyunturas problemáticas bastante afines. Quizá, podría adelantarse, este denominador común sería la dificultad en producir una cinematografía nacional frente al peso enorme de un espectáculo dominado por organizaciones de tal poderío económico que dictan sus leyes en cada mercado interior. El cine norteamericano domina las pantallas del continente en una proporción que oscila entre el 40 y el 90 por 100.

Antes de particularizar los aportes de aquellos países cinematográficamente «minoritarios» —Venezuela, Perú, Colombia, Bolivia, Uruguay, Panamá—, algunas cifras pueden reforzar algunas interpretaciones del espacio limitado que define su lucha fílmica. Iberoamérica, con una población de alrededor de 300 millones de habitantes, posee una producción anual de aproximadamente 200 largometrajes (mayor cifra actual, Brasil, con cerca de 90), pero cada uno importa cerca de 300 ó 400 filmes extranjeros por año. El volumen de espectadores oscila entre los 900 y 1.000 millones al año. Este enorme espacio potencial revela la expansión que podría engendrar el cine de estas naciones si no estuviera desde siempre ocupado por las industrias hegemónicas: Estados Unidos en primer lugar y Europa después. En los tres países productores grandes, la situación es relativamente matizada. En México, fuerza poderosa en los años cuarenta-

(1) *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 340, 346, 347, 348, 349, 350.

cincuenta con productos comerciales sumarios, la situación actual es de dramática crisis. En Argentina, luego de unos años de grave descenso en el número de filmes (1977-78), parece recuperarse el nivel de producción cuantitativo (30 largometrajes anuales), que nunca fue demasiado grande en relación a sus posibilidades. El nivel artístico sigue manteniendo su anoxia.

Brasil, cuya modesta producción anterior a 1950 fue creciendo paulatinamente, vigorizada por el éxito artístico del *cinéma nôvo* en los años sesenta, crece ahora como una potencia cinematográfica, con más de 90 largometrajes anuales y algunos sucesos internacionales. La diferencia brasileña respecto a otros países es una especie de «compromiso» artístico-comercial-político. Con mercados tradicionalmente dominados por sucursales de Hollywood (como todos), sus cineastas han logrado impulsar, junto con èl gobierno, una política nacionalista que acrecentó enormemente —gracias a algunos éxitos populares, como *Doña Flor y sus dos maridos,* de Barreto— el público de filmes nacionales. Leyes de protección inspiradas por los propios productores coadyuvaron en esta expansión, que en el plano cultural es un típico combinado de comercialismo espectacular con algunos rasgos artísticos provenientes del *cinéma nôvo.*

La incomunicación y la carencia de políticas comunes para defender el «espacio cinematográfico» no han dado, por supuesto, la expansión necesaria a este continente rico en posibilidades creativas. Las diferencias entre el desarrollo socioeconómico e industrial, los conflictos políticos de diverso género que azotan periódicamente a los países de la zona, la falta de visión de los poderes dominantes y —muchas veces— la insuficiencia de los propios productores y cineastas, agravan las dificultades de una nueva cinematografía —amplia y valedera— en esta región. «Ciertamente —escribió Octavio Getino (2)— hasta hoy han fracasado las actividades de los sectores puramente *industrialistas* (y la ideología lucrativa que sostienen como justificativo de su accionar) y la de aquellos que enfatizaron en el *ideologismo,* reduciendo en la práctica su preocupación industrial y comercial a términos también ideales.»

Sin embargo, cuando actuaron conjuntamente ciertos factores: un talento determinado a ciertos objetivos culturales profundos, cierta habilidad en la aventura de producir y condiciones externas favorables, los resultados de algunos proyectos superaron las expectativas. Basta recordar las experiencias de producción en el *cinéma nôvo* brasileño, el cine chileno durante el gobierno de Allende y aun antes,

(2) O. Getino: *Cine y dependencia,* Lima, 1978.

la peculiar y valiosa producción individual de los bolivianos Jorge Sanjinés y Antonio Eguino, la expansión cuantitativa y cualitativa del cine argentino entre 1973 y 1974, algunos ejemplos recientes de Venezuela y Perú.

Lo cierto es que el cineasta iberoamericano debe luchar (además de sus propias búsquedas estéticas e ideológicas) con un mercado sometido a intereses transnacionales, culturalmente influido por modelos extraños casi siempre bajos y alienantes (el mercado hispanoparlante de Estados Unidos, Puerto Rico o Centroamérica es mixtificador, superficial y frecuentemente de abierta pornografía) y con diversas censuras morales o ideológicas en la mayoría de los países.

A pesar de estas influencias alienantes, resulta curioso descubrir, como señala Getino en el ensayo citado, que grandes masas de público, «aparentemente colonizadas en el plano cultural», han respondido con gran aceptación a ciertos filmes de un notable valor estético y muy opuestas coordenadas ideológicas. En muchas naciones se citan ejemplos de esta aceptación no tradicional: *Sangre de cóndor* y *Ukumau,* de Sanjinés, obtuvieron espectadores masivos en toda Bolivia cuando pudieron exhibirse normalmente; lo mismo sucedió con *Chuquiago* (1977), de Antonio Eguino; algo parecido había sucedido en Chile, años antes, con *El chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littin; con *La Patagonia rebelde,* de Héctor Olivera, en Argentina (1973), y no hace mucho con *Muerte al amanecer,* de Francisco Lombardi, en Perú.

Complejas coordinaciones de mercados, intercambio técnico, información, legislaciones, acuerdos culturales y educativos, coproducciones, preparación de cineastas y muchas otras medidas, requeriría un cambio en la orientación actual del caudaloso mundo iberoamericano. En suma, un desafío a la lucidez de sus cineastas y a la probidad y visión de sus funcionarios específicos en las áreas oficiales.

Un caso aparte ocuparía la colaboración entre estas cinematografías y la española, problema nunca resuelto y de complejas características. No se produjo en el pasado (pese a ciertas coproducciones, especialmente con Argentina, casi siempre comerciales y bastardas, o con México, truncadas por la censura hispánica) ni parece resolverse ahora, cuando los nuevos cineastas españoles, muy admirados en América, no han descubierto esas posibilidades latentes de colaboración mutua. Pero ésta es otra historia, que posponemos para una próxima nota.

Siguiendo entonces con nuestra metodología anterior, pasamos a estudiar la situación específica de cada país, luego de estas consideraciones generales. Bolivia, un caso muy atípico, será el primero.

Las peculiares características de este país del altiplano han producido un cine escaso en número de filmes y de rasgos muy particulares. Sin embargo, pese a su escasa capacidad económica y técnica, posee un realizador de gran importancia en el movimiento latinoamericano más específico, el de las reivindicaciones sociales, cuya calidad artística, por otra parte, ha alcanzado prestigio internacional: Jorge Sanjinés.

Pero ya en años anteriores (su primer cortometraje data de 1963) aparecía una figura solitaria que sienta las bases de una persistente línea de base documental: Jorge Ruiz. Este documentalista puro, de origen indio, ha realizado filmes de notable rigor estético y preocupación por mostrar las etnias bolivianas. Ha sido reconocido por John Grierson, el patriarca inglés del documental, como un representante de esta escuela de «visión directa de la realidad».

Pero la dificultad esencial para el desarrollo del cine boliviano era la escasísima plataforma de difusión: apenas unas 200 salas para una población de cinco millones de habitantes, el 80 por 100 de los cuales son analfabetos y que en grandes sectores campesinos apenas hablan el castellano, conservando sus lenguas quechua y aymara. Esta limitación fue tomada por Sanjinés como una de las bases de fundamentación para su cine.

Jorge Sanjinés (La Paz, 1936) aprendió cine en un departamento creado durante la etapa liberal del gobierno de Paz Estensoro y que durante algunos años (primero con la dirección de Jorge Ruiz) fue la única unidad productiva del país. Obviamente sus objetivos iniciales eran la realización de documentales y noticiarios de difusión gubernamental. Pero Ruiz, primero (con filmes como *Vuelve Sebastián),* y Sanjinés, más tarde, introdujeron una nueva imagen para estos productos de encargo. *Revolución* (1965) y *Aysa* (1966), donde ya se mostraba el drama de los mineros del estaño, fueron sus cortos iniciales.

En 1966, con *Ukumau,* Sanjinés define sus proyecciones para un cine a la vez revolucionario en sus metas y adherido a las características de su pueblo. Este hito histórico, en efecto, marca una peculiaridad boliviana fundamental: la coexistencia difícil y conflictiva de las culturas indias y criollas. Fue asimismo el primer largometraje boliviano y el que marca su ruptura con el Instituto oficial que lo respaldaba. Protagonizado por actores no profesionales, indios que hablaban su lengua, alcanzaba una gran veracidad y belleza, pese a la sencillez de sus medios. Ya señalaba uno de sus objetivos: rom-

per la barrera social e intelectual que separaba a la población india hablándole de sus problemas en su propio lenguaje. Procesado técnicamente en Buenos Aires, su negativo (propiedad oficial, en realidad) desapareció luego de la ruptura de Sanjinés con el gobierno.

En 1969, *Sangre de cóndor* (Yaguar Mallku) reflejaba de manera más directa la miseria y relegamiento de la población india, apuntando también a otros problemas, como el desarrollo de una famosa campaña de esterilización fomentada a través de una misión americana de aparente ayuda social. Allí aparecen otras constantes del cine de este autor y sus premisas: «Hemos mostrado en nuestro país que un filme podía, por sí solo, ejercer una influencia positiva sobre el desarrollo político nacional», dijo entonces.

La misma línea ideológica y estética, con mayor dominio de la expresión, sustentan sus dos largometrajes siguientes: *El coraje del pueblo* (1971) y *El enemigo principal* (1974). El primero fue su primer filme en color, pero en 16 milímetros.

El coraje del pueblo (también conocido como *La noche de San Juan)* narra diversas represiones sufridas por el pueblo boliviano a lo largo de una historia dominada por los «reyes del estaño». Se centra especialmente en la matanza de mineros acaecida la noche de San Juan de 1967, una masacre sistemática ejecutada por el ejército ante el crecimiento de núcleos sindicales mineros en momentos en que se avivaban las protestas y reivindicaciones. Cabe anotar que el productor de la riqueza minera boliviana trabaja en condiciones tan duras y desprotegidas que su promedio de vida no solía sobrepasar los treinta años.

Este filme impresionante, que es una especie de reconstrucción dramática de los acontecimientos, está interpretado por el pueblo mismo de las minas, y entre ellos los sobrevivientes de la masacre en sus propias historias.

El enemigo principal basa su historia en otro hecho real: la lucha de un pueblo montañés contra sus patronos, representantes de intereses extranjeros. Sanjinés ha persistido en esta pauta con *¡Fuera de aquí!* (1977), rodada en Ecuador con su grupo Ukamau y la colaboración de la Universidad Central de Quito. Su esquema, fuertemente didáctico, refiere la lucha de clases en el campesinado frente a la acción colonial de las multinacionales. Puede suponerse que su realización fuera de su país acrecienta cierta repetición desarraigada de una realidad sentida más allá de las ideas. Porque la virtud de este «tercer cine» era, más allá de la ideología, su veracidad humana directa.

PERU, OTRO ESFUERZO DIFICIL

En 1954, como consigna el historiador Georges Sadoul en su inevitable *Histoire du cinéma mondial*, Perú sólo contaba con 243 salas cinematográficas para nueve millones de habitantes. Había en Lima dos o tres estudios, entre ellos el Cine Ciudad, inaugurado en 1948. Durante la segunda guerra mundial hubo un intento de ampliar la producción hasta entonces esporádica, llegándose a rodar hasta seis largometrajes en un año. Luego se interrumpió prácticamente hasta 1945, cuando se rodó *La lunajera* (Bernardo Rocca Rey). Luego sobrevivió en mediocres comedias cómicas sin mayor relieve. El primer esfuerzo «diferente» se inició hacia 1960 con la Escuela de Cuzco, donde Mario Chambi y Luis Figueroa, en especial, se inclinaron a reflejar el arte popular, la vida cotidiana y las costumbres y leyendas indias. Hay que subrayar que Perú, como Bolivia, tiene un altísimo porcentaje de población de origen indio (puro o sin mezcla y mestizos) y que se siente heredero de la civilización incaica. Este grupo, al cual también pertenecía Jorge Huaco, fundó un movimiento de reivindicación para revivir y apoyar la cultura precolombina. Entre 1961 y 1965 se rodaron numerosos cortos documentales y cinco largometrajes hablados en sus lenguas: quechua y aymara.

Inversamente a la visión moderna y crítica de Sanjinés y Eguino en Bolivia, los realizadores del grupo cuzqueño acentuaron el estatismo algo folclórico y el documentalismo tradicional.

Años más tarde, nuevas generaciones de jóvenes cineastas (muchos de ellos reunidos en la revista *Hablemos de Cine*, los cine-clubs y las universidades) van sumando cortometrajes de temática y estética diversas, pero más abiertos a una exploración crítica del lenguaje cinematográfico. Mario Acha, Juan A. Caycho, Fernando Gagliuffi, Nelson García, Juan Bullita, José Carlos Huayhuaca, Luis Llosa, José A. Portugal, José Luis Roullion, etc. Entre ellos hay desde aficionados al cine experimental hasta folcloristas tradicionales. Una ley de protección cinematográfica ha acrecentado la producción de largometrajes y también de los cortos (Ley 19.327) y puede significar un despegue para una cinematografía aún muy vulnerable.

Durante más de una década, el único cineasta peruano conocido fuera de las fronteras del Perú fue Armando Robles Godoy, y sólo a través de algunos festivales internacionales; comenzó en 1965 con *En la selva no hay estrellas* (luego de un documental gubernamental sobre política agraria), a la que siguieron *La muralla verde* (1969) y *Espejismo* (1972), donde intenta aliar una sensibilidad ligada a la narrativa moderna con elementos realistas y mágicos.

El veterano Luis Figueroa ha llevado al cine la novela de Ciro Alegría *Los perros hambrientos*. Federico García realizó en 1977 su primer largometraje, *Kuntur Wachana* («Donde nacen los cóndores»), premiada en Moscú, y donde se narran tensiones sociales entre el campesinado subdesarrollado y los latifundios. Aquí el antiguo sentido indigenista se alía a la crítica social. Francisco Lombardi *(Muerte al amanecer)* también se destaca entre los nuevos cineastas peruanos. *Cuentos inmorales*, un largometraje reciente que agrupa cuatro episodios del citado Lombardi, José Carlos Huayhuaca, José Luis Flores-Guerra y Augusto Tamayo, completa este panorama breve de una cinematografía que aún busca su lugar en el espacio de la exhibición y sus propias pautas culturales.

URUGUAY Y PARAGUAY, APENAS CON HUELLAS

Uruguay, el pequeño país rioplatense, con poco más de dos millones de habitantes, difícilmente podía pensar en una industria cinematográfica, ni siquiera en una producción regular de algunos pocos filmes, si bien un estudio funcionó en Montevideo, casi siempre en relación con algunas coproducciones con la vecina Buenos Aires. Pero con una elevada frecuentación de espectadores y un número de salas proporcionalmente grande, la afición al cine adquirió rasgos muy particulares. Durante muchos años, gracias a su prosperidad y elevado nivel de educación, Uruguay se convirtió en un original paraíso de cultura cinéfila.

Durante mucho tiempo, el sofisticado balneario de Punta del Este poseyó un Festival Internacional de Cine, el primero en América del Sur. Allí la muy informada crítica uruguaya inició el «descubrimiento» de Ingmar Bergman en 1951, cuando aún era ignorado o subestimado por sus colegas europeos. Allí, en una revista *(Film)* patrocinada por uno de los poderosos cine-clubs de Montevideo, Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal escribieron los primeros ensayos serios sobre la obra del director sueco. Es muy probable que esta cultura y afición al cine agrupara más espectadores eruditos que cualquier otra capital del mundo, si se toma en cuenta su población. Los cine-clubs y la Cinemateca hacían del público uruguayo uno de los mejor abastecidos del mundo, actualizado además por una exhibición libre de censuras. Era habitual, por ello, que numerosos cinéfilos argentinos viajaran el corto trayecto entre Buenos Aires y Montevideo para ver películas censuradas en su país, sabre todo en el período del primer gobierno de Perón. Aun antes, durante la segunda guerra mundial

y años posteriores, verdaderos negocios turísticos crecieron con buques especiales que atravesaban el Río de la Plata para ver *El gran dictador,* de Chaplin, prohibido en Argentina a instancias de la diplomacia alemana...

Más allá de las anécdotas, esta afición al cine de todo el mundo (reflejada en publicaciones especializadas y en secciones de los grandes periódicos, de inusitada extensión y nivel) no pudo reflejarse, por las razones antedichas, en una cinematografía propia. El largometraje nunca superó las dos películas anuales, generalmente realizadas por argentinos. En cambio, hubo algunas realizaciones documentales o experimentales de cortometraje. Entre las primeras, dos filmes del documentalista italiano Enrico Gras, que luego se trasladó a Buenos Aires. El primero, *Artigas, defensor de la libertad de los pueblos,* y el segundo, *Pupila al viento,* con guión de María Teresa León y Rafael Alberti, cuyo texto leían ellos mismos.

A fines de los años sesenta, realizadores como Hugo Ulive y Mario Handler iniciaron la producción de cortometrajes de corte político, testimonial y, algunas veces, dibujos animados. Las realizaciones más interesantes de estos y otros directores jóvenes, que correspondían a la vía del «tercer cine», cesaron al instaurarse en ese país un régimen militar. Poco queda, en realidad, de esos esfuerzos incipientes, que no pudieron repetirse. Ni siquiera la prosperidad de otrora en cuanto a la visión de un cine extranjero de calidad.

En cuanto a Paraguay, la actividad cinematográfica propia es totalmente nula. El único filme de autor paraguayo realizado en dicho país fue *El trueno entre las hojas* (1957), basado en una obra de Augusto Roa Bastos. Pero era una produción íntegramente argentina (salvo los escenarios naturales), dirigida por Armando Bo e interpretada por Isabel Sarli.

AMERICA CENTRAL Y OTRAS SOLEDADES

Las pequeñas repúblicas continentales (Costa Rica, Honduras, Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Panamá) no cuentan con estructuras que permitan una producción propia, por su escasa población, limitado número de salas y una absorbente exhibición de material americano. Sólo Panamá, en los últimos años, ha desarrollado una pequeña producción propia centrada en la Universidad. El Grupo Experimental de la Universidad de Panamá ha desarrollado algunas producciones (cortometrajes en 16 milímetros) basadas en problemas locales, como el tema del Canal, la alfabetización, el campesinado.

Son generalmente filmes militantes, a veces de inspiración oficial y otras inspiradas por estudiantes de organizaciones políticas de izquierda.

En Guatemala se cuentan algunos largometrajes realizados entre 1950 y 1953 (uno por año), destacándose *El amanecer* (1953), de J. M. de Mora, que trataba la persecución de los indios por colonos de origen europeo. Pero estos ensayos se interrumpieron después del golpe militar que derrocó en 1954 al presidente Jacobo Arbenz. No tenemos noticias de películas posteriores. No se registran obras en los países restantes, y sólo Nicaragua, desde hace pocos meses, encara una producción futura, seguramente documental y basada en los equipos existentes en la televisión y cine publicitario. Pero las difíciles condiciones económicas del país y la falta de infraestructura técnica supone una larga espera, que por ahora sólo podrán registrar los noticiarios televisivos.

En las islas caribeñas (exceptuada Cuba, un caso muy especial, ya estudiado en esta serie de notas) sólo cabe mencionar algunos ejemplos modestos de cine militante. En Haití se cuenta un largometraje de Arnolds Antonin: *Haití, camino de la libertad* (1977), violenta crítica al régimen del difunto Duvalier. En Puerto Rico, también, algunos grupos con modestos medios enfrentan el problema de la colonización con filmes militantes, como *Puerto Rico, paraíso invadido* y *Puerto Rico, ¿Estado libre y colonia?,* ambos realizados en forma colectiva.

UN INVENTARIO PROVISIONAL

Antes de referirnos a los tres países que nos restan examinar (Venezuela, Colombia y Ecuador) habría que constatar algunos puntos de referencia. Como se ha señalado más de una vez, la estructura económica de estos países (tan ligada a fuentes de poder externo) no ha permitido un desarrollo industrial de la cinematografía, salvo en los casos ya mencionados de Argentina, México y Brasil. Actualmente los dos primeros pasan por una crisis bastante grave —con diferentes motivos— y el enorme país de habla portuguesa, si bien posee ya una producción poderosa, se enfrenta aún con las dificultades clásicas: colocar sus productos en el mercado externo e inclusive en el interno, donde enfrenta la tradicional competencia de las grandes distribuidoras extranjeras. Este último problema ha sido resuelto en parte por autoridades y productores, que han logrado una legislación favorable al cine brasileño.

Cabe señalar que esta «protección» no sería demasiado efectiva si no estuviera favorecida, en este caso, por la realización de filmes de gran atracción popular. Asimismo, su propio mercado interno (casi cien millones de habitantes) permite una amortización del coste, algo que sucede rara vez en los otros países del continente. En cuanto a la extensión del cine brasileño hacia el propio mercado latinoamericano, topa con la barrera del idioma: en todos estos países no se practica el doblaje ni se ha conseguido superar el rechazo de los espectadores ante formas de lenguaje diversas. Este problema de comunicación (estéticamente afortunado, ya que el doblaje es un recurso falso y fatalmente destructor de la expresión original) es una valla que no ha sido posible superar hasta que algunas películas de especial atractivo, ambiental y espectacular, han logrado atravesarla. Pero aún constituyen excepciones.

Pero en toda Iberoamérica estas mismas dificultades y limitaciones del cine industrial clásico han suscitado, más de una vez, otras opciones. La del *cine de autor*, cualitativamente más ambicioso, ha chocado siempre con su escasa difusión a nivel masivo y sus propias crisis de expresión. El cine argentino de los años sesenta y el famoso *cinéma nôvo* brasileño se vieron limitados por esos problemas. En cuanto al llamado «tercer cine» (cine fuera de los sistemas comerciales de exhibición, político o revolucionario), su propio carácter comprometido y militante implicó su aislamiento a círculos restringidos y la persecución de sus obras por los regímenes hostiles a sus ideologías.

Este «tercer cine» fue un camino —ideológico y estético— surgido en América Latina con fuerza y originalidad (hemos citado a lo largo de estas notas sus obras más notables), pero que una vez cerradas sus vías de comunicación libre —siempre limitadas— ha perdido su fuerza inicial. Por lo general, sus autores han debido continuar su labor en diversos exilios, con la consiguiente pérdida de su lógica base de alimentación espiritual y vivencial.

Por todo esto, un examen de las obras aparecidas en los diferentes cines iberoamericanos en fechas recientes resulta bastante desolador. Limitado comercialmente, aprisionado por censuras y en crisis expresiva, no ha podido dar autores de renovada y auténtica visión. El silencio, el destierro intelectual o físico, las salidas fáciles al primitivismo comercial, son ahora las constantes de unas cinematografías que hasta hace una década parecían prometer un lenguaje nuevo para nuevos mundos. Pero el cine, que aún conserva su capacidad de registrar la vida contemporánea, puede dar todavía sorpresas en

el turbulento y rico espacio expresivo de estos países en constante transformación. Hasta ahora, esas líneas de fuerza no son visibles, si bien nunca lo fueron hasta que hallaron su forma necesaria.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º derecha. MADRID-13).*

UN ESTUDIO SOBRE LA PINTURA DE POLIN LAPORTA

INTRODUCCION

El escritor de arte, se afirma reiterada y repetidamente, tiene ante su preocupación numerosas facetas sobre las que desplegar sus posibilidades de análisis o de descripción. Por un lado, el examen de la obra de arte o del conjunto de la obra de un artista como el resultado de una elección técnica o de una estructura artístico-visual permite establecer determinados niveles de reflexión sobre el proceso del arte como un sistema en el que suceden las obras y las personas y esencialmente como una sucesión de objetos.

Otra perspectiva a la que ya hemos atendido en más de una ocasión lleva al artista a encontrarse vinculado a unas estructuras de producción-distribución en las que se produce una forma determinada de actuación, un nivel de conocimiento, y este repertorio de aspectos y situaciones atrae la atención igualmente del escritor de arte.

En otro caso, la obra de arte no es sino el resultado de una realidad objetiva humanamente percibida. Y en esta condición de percibible se establece un repertorio de condicionantes sociales y culturales. Igualmente no faltan circunstancias en las que la obra de arte se presente como una elección temática o como una situación técnica. En una y otra circunstancias surgen numerosas posibilidades de atención para el escritor de arte.

Pero por encima de todos estos condicionamientos, la obra aislada y el contexto de la obra no son sino peculiares singladuras a través de las cuales una persona va decantando no solamente una profesión, sino también el resultado del compromiso sistemático de sus creencias y aspiraciones, de sus maneras de ver la realidad y de reflejar en toda su complejidad la experiencia de los sentidos.

Por todo ello hay una perspectiva humana y, en cierto modo, universal, en la que el artista o la artista desvela, recrea, concreta y canaliza un pequeño mundo. Y en virtud de este propósito, como

consecuencia de un determinado linaje de proyecto, sus obras corresponden todas a un cierto encadenamiento de búsquedas, de sensaciones y de situaciones. Son, por lo tanto, testimonios y entusiasmos de humanidad, declinaciones y conjugaciones de una especial manera de ver y de entender el mundo que se ha ido, el interrumpido universo de las realidades y de sus circunstancias.

El análisis de la obra de Polín Laporta, en la que la lectura de cada cuadro ofrece numerosas formulaciones y reflexiones, podría incluso sistematizarse en diversas perspectivas. Por un lado, el humanismo del retrato obedeciendo a planteamientos diferentes de una mayor síntesis o de una más acentuada espectacularidad viene a significar y a representar un objetivo importante de reflexión y de estudio. Por otro, la elevación de un género, como es la naturaleza muerta, a la roturación de un extraño universo de objetos, de símbolos y de signos, de incidentes y de configurantes de la realidad, da por resultado la identificación de la pintura de este artista con un extraño mundo tenso, casi alucinante y en muchos perfiles maravilloso; universo convocado por las urgencias del sueño y por la sombra del olvido. En los más sobresalientes de sus cuadros, Polín Laporta parece como si estuviera definiendo un universo indefinible en el que los objetos se sitúan como cristalizaciones del recuerdo, como corporizaciones de la nostalgia. Y esta continuidad de su obra, marcada por un signo eminentemente realista, que sólo en unas determinadas circunstancias atiende a las seducciones de lo mágico y que constituye una brillante manera de hacer y sobre todo de explorar en recuerdos, que son en ocasiones más antiguos que la propia personalidad de la artista, es el caracterizante esencial de la obra de Polín Laporta.

Junto a esta obra todas las demás facetas, las dimensiones como dibujante, con el enriquecimiento de un trazo lírico, penetrante y magnífico, los configurantes del retratismo y una sucesión de pinturas de carácter surrealista en la que la artista indaga en el tiempo pasado e incluso traza las trayectorias del recuerdo a través de un clima deliberadamente onírico, constituyen y representan maneras de hacer muy diferentes y organizaciones de imágenes totalmente distintas. El hecho de que en cada una de las vertientes sobre las que aplica su trabajo Polín Laporta haya descollado de manera significativa no quiere decir que en una gran medida la parte más importante de su obra no discurra por los cauces que marca esta representación de los lugares del tiempo, esta reflexión simbólico-realista de los objetos del pasado y de la insinuación del lugar en que se encuentran. Por ello, más allá de otros temas y premisas, el motivo

del presente ensayo va a ser descubrir lo que este caracterizante pictórico representa en el total contexto de una obra. Qué es lo que vienen a señalar estos pequeños universos interconexos en donde una muñeca mira un retrato antiguo, en donde un sillón espera vanamente a sus tripulantes de otras ocasiones, en donde los objetos se cargan de misterio y al mismo tiempo definen el lugar en que se insertan, el espacio a su alrededor, un tanto saturado de la extraña aura que el pasado y las personas que con ellos vivieron marca sobre los objetos. Esta es la esencia del tiempo, los lugares del tiempo.

I

La primera toma de posición que hay que hacer frente a la obra de Polín Laporta es su carácter de pintora inicialmente realista, una serie de constantes y constituyentes, que son los característicos del realismo español, vienen determinando una especial forma de hacer realista que en ella quizás tenga sus raíces en el hecho de haber sido discípula de Daniel Vázquez Díaz. Pues todos sabemos que la relación de discípulo entraña siempre una reacción. La historia del arte no es sino la de la toma de posición de una generación de artistas contra los valores generalmente admitidos por sus maestros y de los que en un principio han aprendido los dogmas y las categorías generales del ejercicio artístico.

Esto ocurre exactamente con Polín Laporta respecto de Daniel Vázquez Díaz. Para el maestro la figura es siempre rotunda, hermética, un tanto inflexible en los parámetros de su posición frente a las cosas; el paisaje viene realizado a partir de una incontención del color, de un deliberado desbordamiento de la escala cromática.

Por el contrario, desde sus primeros tiempos, aun cuando Polín Laporta debe mucho como retratista a su maestro, el resto de su creación parte y se origina en el descubrimiento de un mundo interior, en la búsqueda de un pequeño universo de los recuerdos perdidos y de los objetos que son sus testimonios. Y entonces, lógicamente, el color es otro. Buscando denunciar la sutil paradoja de estos objetos que a pesar de pertenecer a otra época, de estar cronológicamente «muertos» para las coordenadas e imperativos de la sociedad de consumo, pueden vivir de nuevo en cualquier momento, puede resucitar en el júbilo de un encuentro o en la tristeza que de una manera o de otra evoca.

Lógicamente, este juego de vida y muerte, de amor y de olvido, tiene un acento esencial y trascendente, no puede describirse con una paleta que se cargue de exuberancia y de riqueza en los mo-

mentos postreros del instantismo español, tiene que ser una paleta característica del misterio de amor y olvido que viene integrando. Y por ello sus ocres y sus morados, sus indefinibles marrones y tierras acercan esta pintura a la estilística que de manera más clara y perentoria ha intentado plasmar a la vez las ambiguas fronteras entre la vida y la muerte. Es, por lo tanto, una pintura sorprendentemente española.

Igualmente los puntos de interesamiento de la pintora alicantina vienen a colocarse sobre aspectos diferentes a los que marca la trayectoria estética de su maestro. No es la conmemoración, ni el hecho histórico, ni la gran obra que evoca una etapa importante del devenir de la humanidad lo que preocupa a Polín Laporta, sino, por el contrario, algo más directo, más humano, el enigma y el secreto de las cosas y la capacidad de las imágenes para ser explícitos mediadores entre el hombre y los misterios que lo rodean.

Por tanto, todo estudio de Polín Laporta tiene que entrañar dos dimensiones diferentes; la más interesante, la búsqueda de los objetos, que más que propiamente de ellos adquiere especial interés y sentido cuando se vuelca no ya en el objeto aislado, sino en las cosas dialécticamente promovidas a encontrarse con otras, determinando así un repertorio de espacios a los que llamamos «los lugares del tiempo». En otra trayectoria, que coincide en cierta medida con la madurez de la artista, como creadora de formas, Polín Laporta realiza e interpreta una serie de inquisiciones en el mundo del surrealismo. Los lugares del tiempo se convierten en los intentos de localizar los escenarios del sueño, los extraños cósmicos paisajes por los que cruzan figuras deliberadamente descabezadas, algunas veces exclusivamente antiguos trajes pertenecientes a otras épocas, totalmente vacíos y que se mueven animados de no sabemos qué extrañas fuerzas.

Las dos dimensiones que en la pintura hemos señalado son cualificados esfuerzos de un ansia de plasmar en los términos limitados del cuadro lo que el espíritu puede llevar de ilimitado. A través de las imágenes concretas y aprehensibles de las cosas, lo que el toque del hombre desnuda en el objeto, suscitando extraños poderes, desencadenando símbolos, estableciendo interrelaciones de difícil interpretación y, con todo ello, trazando una doble trayectoria de vivencias y de presagios.

Es por eso esta pintura una invención plástica de multitud de protagonismos, en la que por una parte objetos que evocan el aire libre, mariposas disecadas, flores, incluso la cesta alegre de la merienda excursionista, transmiten un sentido de hacer y de decir, una

fórmula de afirmación-negación y una referencia de inquietudes y de misterios.

En otros casos, la función protagónica corresponde no ya a la caracola que evoca una playa o a la mariposa que sugiere el vuelo, sino a los objetos más o menos deteriorados que acompañan la vida de los seres humanos: prendas de vestir o de calzado, relojes que han medido unas horas determinadas, muñecas, daguerrotipos y pequeñas obras de arte a las que el abandono ha quitado todo el interés reverencial de que les rodeó una época. El conjunto da por resultado el que Polín Laporta no pinte naturalezas muertas, ni mucho menos pródigos bodegones, de barroca abundancia, al estilo holandés, o de austera renuncia al estilo español. Si de alguna forma hubiera que llamar a estas pinturas veríamos en ellas naturalezas de olvido, trasuntos de un tiempo que ha ido borrándose poco a poco y que un esfuerzo casi angustioso intenta rescatar.

La intención de dar a los objetos un papel protagónico está presente en uno de los cuadros más característicos de Polín Laporta, el titulado *La enamorada*, con el que obtuvo en un concurso organizado en Alicante uno de los primeros premios. Esta «enamorada» es una muñeca; no hay ningún intento de desmentir ni de paliar su realidad de inercia, ni siquiera es una de estas muñecas amorosas y destartaladas que podrían seguir con sus movimientos los caprichos de su dueña; tampoco es (gracias a Dios) uno de los horrendos *robots* con que nos obsequia una industria que oscila entre la más bastarda de las tecnologías y el más rotundo *kitsch*. Es, sencillamente, una muñeca de las que con una peana permanecen erguidas, manteniendo una posición en el espacio a través del tiempo. La muñeca, la inefable «enamorada» viste de una extraña forma anacrónica, como una danzarina francesa que fuera a bailar una melodía española de Maurice Ravel. Un espeso tejido de bolillos rubrica su traje de blusa anaranjada y larga falda blanca y el velo que la cubre. A su lado, suspendido en el aire, refractario a cualquier posición lógica, hay un retrato masculino, un hombre vestido con cuello de pajarita y de rostro casi difuso que se intercala en un óvalo. La idea es clara: la muñeca tantas veces muda confidente de una perdida historia de amor ha heredado de su dueña no ya la pasión arrebatada, sino el sosegado recuerdo. Y muñeca y retrato se encuentran en una geografía indecisa, puede que sobre una consola que no vemos o en el interior de un armario o en cualquier otro de los indefinidos e indefinibles lugares del tiempo.

En otro de los cuadros de Polín Laporta un ramillete de flores descansa sobre una silla; la composición podría ser perfectamente

realista, pero un viento sobrenatural, una sensación de irrealidad nos hace pensar que quizás estas flores formen parte de la estirpe de las que no marchitan nunca, de aquellas que de una manera o de otra mantienen la ilusión, el mensaje, la clave, la alegoría que un día transmitieron. La pintora deliberadamente las ha ido disolviendo en una óptica de insinuación y sugerencia, de afirmación y negación, en un planteamiento sobre el que no sabemos bien cuál es la catadura emocional de la historia que nos narran, pero sí tenemos la evidencia de ser los excepcionales testigos de un infrecuente suceso.

El reloj tiene también en esta pintura notables funciones de protagonismo simbólico, unas veces junto a un candelabro, una mariposa que no adivinamos si viva o disecada, unas pequeñas esculturas, que bien pueden ser cabezas de muñecas de vestir; otras veces, junto a la jaula de un pájaro autómata y un cesto de labor que deja escapar parte de su contenido, el reloj está siempre con la esfera semidesvencijada, medio rota, evidenciando su renuncia a marcar el tiempo. No falta el reloj de pared, ni tampoco el de bolsillo colgado en un armario junto a unas mariposas. Se podría establecer una correlación simbólica en la sucesión de la obra de Polín Laporta semejante a la que el ensayista Deleuze ha realizado con la obra de Proust.

Todo vuela en esta obra: las mariposas disecadas, las horas que ya no se cuentan, incluso una silla con toda la traza de una venerable y señorial ebanistería que escala la ladera de una montaña como si fuera la oferta de una perspectiva, la referencia de un sueño, el extraño lugar inaccesible del ayer y el recuerdo en donde no volveremos a encontrarnos nunca.

El tema del mueble tiene también en la obra de Polín Laporta destacables connotaciones. Un gran sillón vacío, rojo, con una almohada que parece haber hecho más cómoda su permanencia en él, es otro de estos representativos personajes, de estos miembros que son a las personas desaparecidas, a los recuerdos y a los fantasmas como extraños secretarios, como mudos familiares de un obispo, como silenciosos criados y cuidadores.

Este gran sillón rojo, colocado en un contexto en el que mueren diversas gamas de amarillos y dorados, es una de las grandes, de las espléndidas pinturas de Polín Laporta, creación representativa, llena de sentido, inteligencia y de expresividad. Parece como si el sillón en un momento determinado pudiera transmitir todos sus conocimientos, la historia de los recién casados que lo utilizaron para fotografiarse estereotipadamente, la del hombre o la mujer que quedaron solos, que vieron desaparecer todo género de parientes, que se acostumbraron a la rutina de que el invierno va después del otoño y antes de la

primavera, de que todo el verde muere en amarillo y de que siempre renace, aun cuando algunas veces no lo veamos.

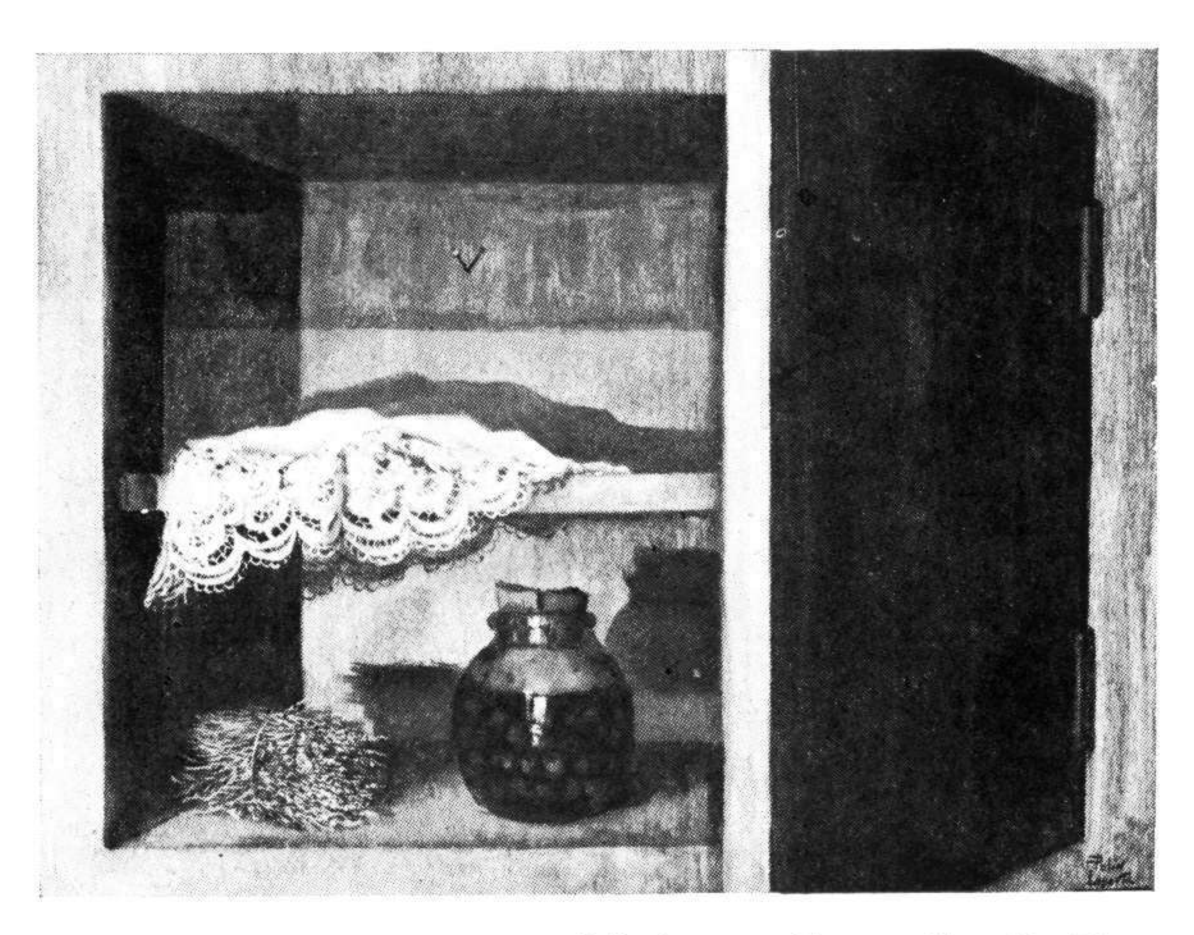
La teoría de la naturaleza muerta queda rota en la pintura de Polín Laporta por este mueble categórico, imprescindible, absoluto, trasunto total que es al mismo tiempo la más indispensable cantidad de escenario; en derredor de él se ha amado y se ha vivido y ahora nadie, salvo la pintora, sabe y puede encontrarlo, conoce el lugar exacto en el que se alza la gran pieza, todavía tripulada por la almohada, situada en el espacio misterioso, en el lugar del tiempo.

Algunas de sus obras en esta teoría de la naturaleza en el recuerdo están surcadas por extrañas cortinas, por velos indecisos, que son otras tantas referencias al horizonte de los recuerdos. No falta en el repertorio de esta iconografía la reiterada imagen de la muñeca, tanto en el sentido en el que antes la veíamos testimonial y todavía enamorada, como en el del juguete afable, que cumplida ya su misión de embeleso vive la casi totalidad de su abandono.

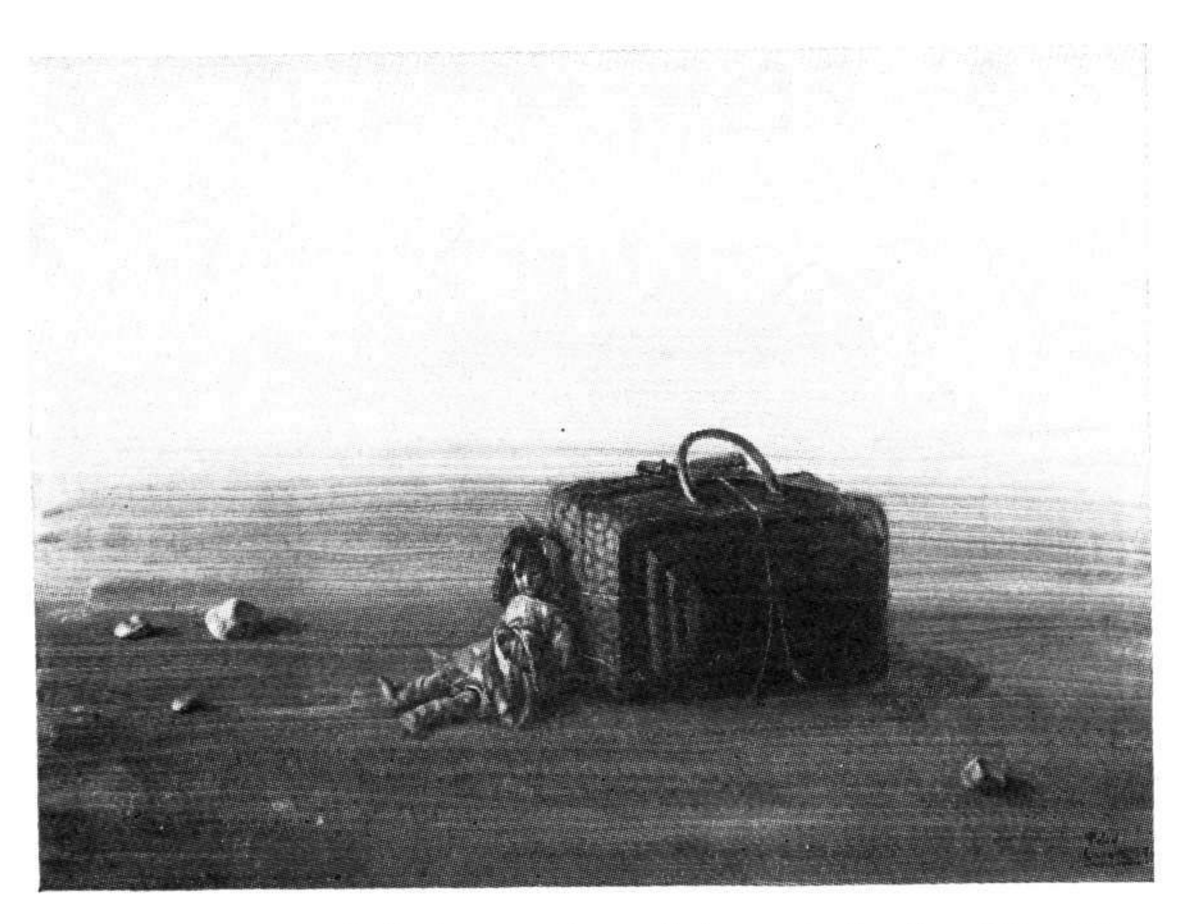
II

En la obra de Polín Laporta el paisaje tiene el carácter de gran posibilidad. Renunciando a la tentación aparentemente fácil de la marina alicantina, tantas veces prodigada y en muy pocas ocasiones tocada con el acento de la maestría, Polín Laporta inventa y rotura su propio paisaje; son grandes ciudades de opulenta arquitectura, espléndidas creaciones en las que parece como si la sucesión de las generaciones hubiera desplegado todos sus artes y sus impulsos para llevar a cabo algo más bello, más arrogante, más contundente y al mismo tiempo más vigoroso. En estos parámetros los colores que utiliza Polín Laporta son, como en los viejos maestros italianos, resultados de una investigación, de un constante laboratorio de pruebas y contrastes, de afirmaciones y yuxtaposiciones de un color siempre diferente.

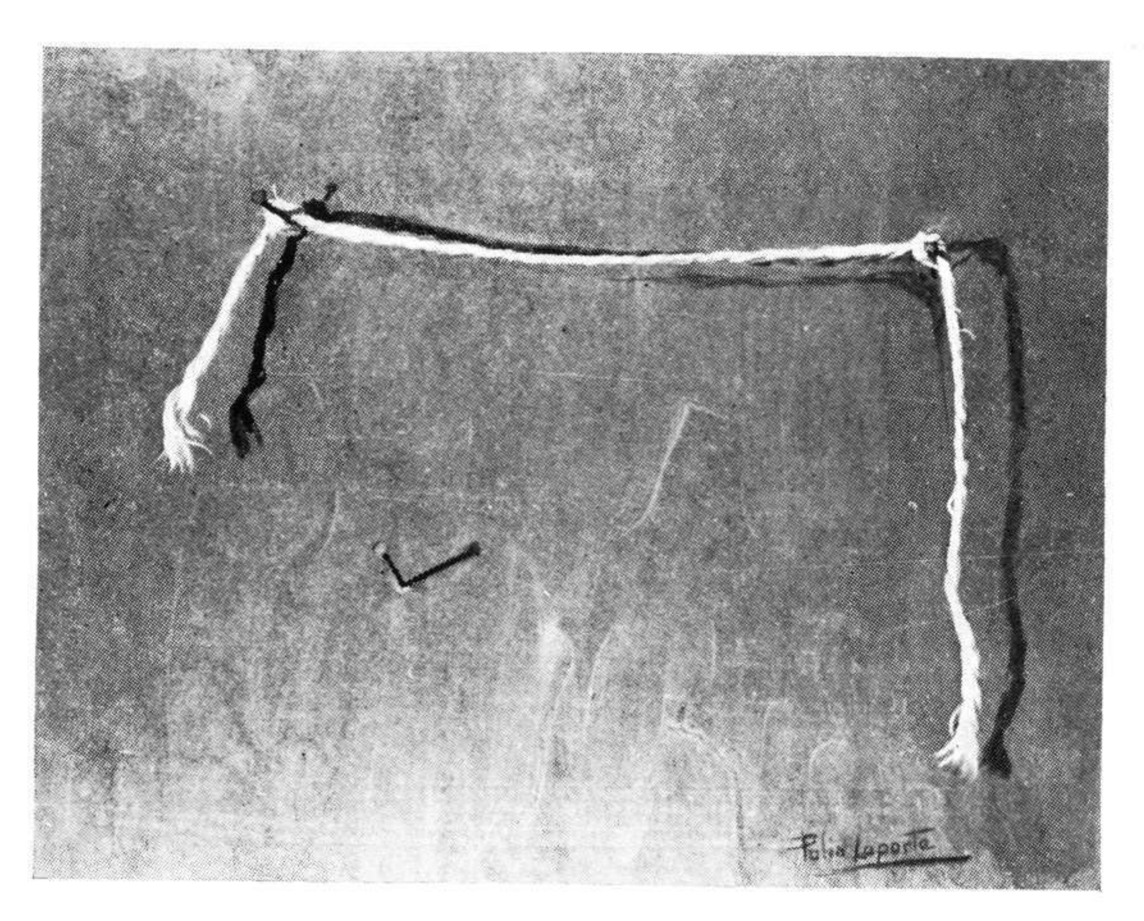
En estos paisajes las torres son airosas, las espadañas parecen hechas de un milagro arquitectónico; las casas, un tanto herméticas, nos revelan un hilo conductor en esta pintura aparentemente disociada. Entre el paisaje, que Polín Laporta ha cultivado poco, y las imágenes de muebles, juguetes, muñecos, relojes, flores y retratos, a las que se ha venido aplicando, hay un rasgo común: ambas instancias pertenecen a lugares donde se cobija un tiempo peculiar, la exploración del paisaje que la artista instala aspira, bien sea a través del cuadro de caballete de gran formato, o de la obra mural en donde ha



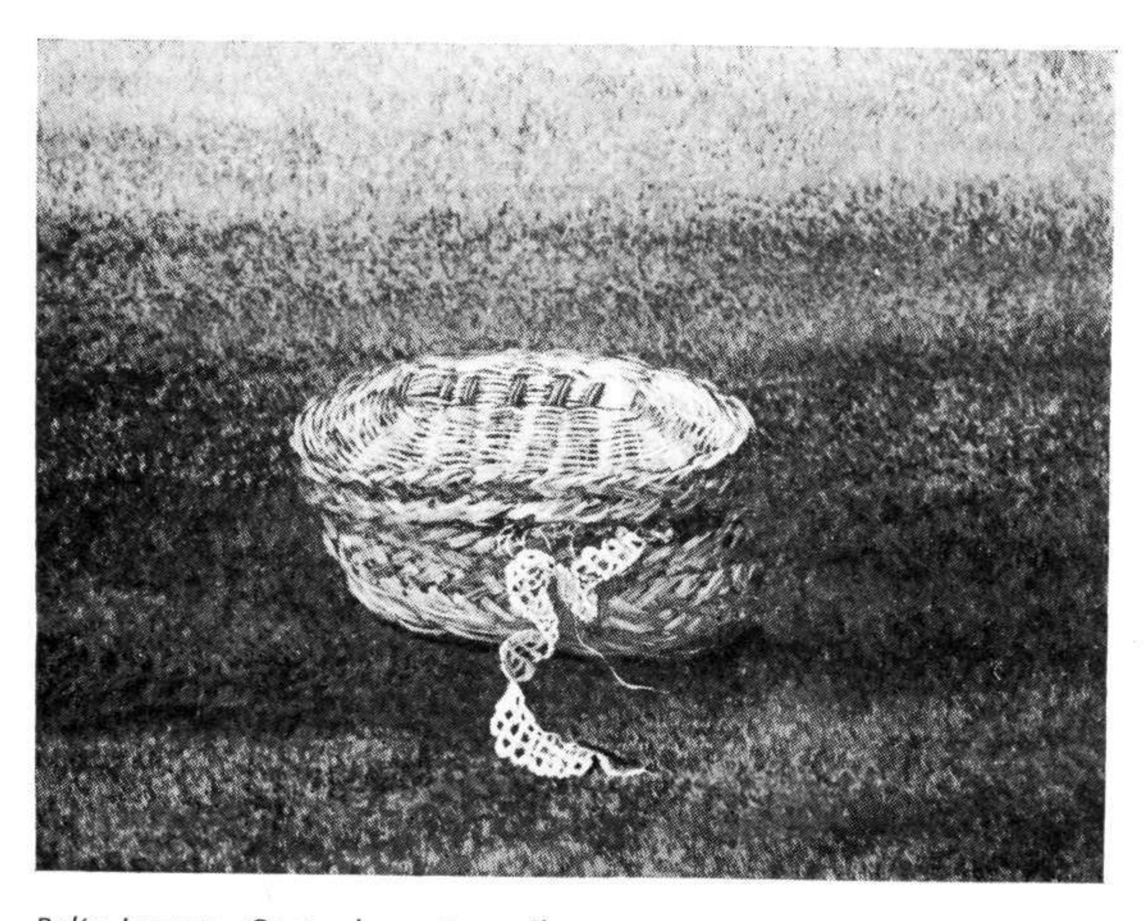
Polín Laporta: Alacena, *óleo, 92 ×73 cm*



Polín Laporta: Cesta de la merienda, *óleo, 116 × 89 cm*



Polín Laporta: El clavo, *óleo, 33 × 41 cm*



Polín Laporta: Cesta de costura, *óleo*

realizado grandes creaciones, a roturar un tiempo indefinible que escapa a la determinación del calendario, unas fechas que dicen extrañamente lo que ha pasado, dejando todas sus coordenadas en la ambigüedad de lo desconocido.

Este paisaje no tiene época; esta arquitectura no responde a un estilo determinado, aun cuando no falte en ella un eco de algunas de las épocas más importantes de la pintura y de la historia de la civilización; casas, castillos, iglesias, catedrales, torres no tienen historia y son en cierto modo como propuestas para soñar, cómo fundamentos desde los que la artista nos dijera qué es lo que podía hacerse para volver a inventar este castillo, para volver a soñar esa almena, para identificar por qué, noche o luna, piedra o viento, hacían de este contexto algo diferente.

En última instancia hay en toda la obra de Polín Laporta una misma inquietud, un análogo celo por animar lo inanimado, por inventar las pautas en torno de las cuales debió de acogerse el despliegue de las cosas, por asumir la condición humana, en su vertiente más rica y más capaz, como creadora de mitos, como acuñadora de imágenes, en su capacidad de establecer un repertorio de símbolos, en su posibilidad de hacer nacer leyendas y alegorías.

Hay en estas ciudades sorprendidas en su quietud nocturna, en estas casas de ventanas indispensables, en los grandes relojes de torre de los que apenas divisamos la esfera, todo un copioso ayuntamiento de enigmas y de misterios. Y el pincel, que podría ser un bisturí que saliera a diseccionar lo contradictorio y lo fantástico, se limita a ser lo que es, esencialmente pincel, narración suspendida entre el ser y el no ser, entre lo que pudo ocurrir y no llegó a afirmarse y lo que de alguna forma se tradujo en condicionamientos y vehemencias.

III

La fantasía no falta a su cita con ninguno de los quehaceres plásticos de Polín Laporta. Y de manera muy peculiar con el retrato, en el que la artista articula dos dimensiones totalmente diferentes.

Por una parte, el retrato es para Polín un método de elaborar psicología y recuerdo, de incorporar a la personal interpretación de la imagen del ser humano rasgos, indicios denotadores de una manera de ser y de sentir, de una sensibilidad intelectiva y de una inteligencia sintiente. Y, por eso, las personas retratadas por Polín Laporta surgen siempre de su cita con la mirada de la pintora no ya transfigura-

das, sino concretadas. Nunca falta un rasgo, un hallazgo perspicaz, una inquietud de perspectiva, una insinuación de carácter y una definición de una manera de ser.

Pero junto a ese retrato de las personas, que son sus convecinos o sus amigos, que le confían por unos momentos su fisonomía para que los salve del olvido, Polín inventa otras fisonomías diferentes, imágenes misteriosas, rostros insinuadamente velados que parecen pertenecer a personas de otras épocas, a sacerdotisas de antiguas religiones y presagios, casi todas ellas definidas por una aspiración de la pintora por plasmar a la vez belleza y misterio.

Las más diversas técnicas sirven para establecer estos retratos, que al no ser de nadie pertenecen al misterio, y que a veces se antoja que buscan angustiosamente la propia persona de su fisonomía, el rostro inventado y pintado por la artista quiere saber dónde ha existido antes o dónde está existiendo en este momento. Y un extraño impulso mágico lo anima en esta búsqueda y en este itinerario.

Algunos estilos del pasado confluyen adverbialmente, sin llegar a establecer un compromiso de forma y de tratamiento en las modalidades como esta artista establece sus puntualizaciones y rotura el mapa de sus fisonomías misteriosas.

El modernismo, tendencia que se produce en una época de culto a la mujer y a su misterio, de transformación apasionada de formas expresivas, líneas y colores, es una de las dimensiones más destacadas en esta trayectoria de los rostros incógnitos que pinta Polín Laporta. Toda una teoría del misterio humano y artístico aflora en estos retratos, que nos miran tan de lejos como si no fueran obra de una artista contemporánea nuestra.

También una determinada manera de hacer del gran realismo decimonónico, el que se correspondió con la época que sus contemporáneos llamaron «bella», el que fue contemporáneo del exotismo literario, cuando los burgueses europeos se convertían en los grandes conquistadores del mundo, reduciéndolo a una sola unidad de producción de materias primas para sus manufacturas y volcando las ganancias en el homenaje a la mujer, está en estos rostros, herméticos unas veces, otras más explícitos, cargados de la nostalgia de lo indefinible y que siempre nos transmiten la sensación de que han hecho un largo viaje para llegar ante nuestra mirada.

IV

Esta misma inquietud misteriosa está en el dibujo y en la obra de estampación de Polín Laporta; grandes, bellos rostros inquietantes, casi siempre de mujer, nos miran desde el sutil itinerario de la línea, en donde de una manera plácida, serena, inmediata, la artista ha colocado las fronteras del blanco y del negro, el toque exacto del grafito o el preciso entintado del grabado.

Algunas veces estas figuras muestran su soledad en un paisaje cósmico, indispensable; otras nos miran desde la aislada lejanía de su desnudez; otras veces son solo rostros que, como un símbolo obsesivo, dominan sobre una calle en donde quizá se vivió una historia de encuentros y de desencuentros.

Las ciudades fantasmagóricas y los extraños encuentros de la rosa con el traje que camina sin un cuerpo que lo sustente son también elementos de estas estructuras plásticas de inusitada belleza; forman parte del riquísimo horizonte de esta obra llena de facetas y en la que la observación de cualquiera de sus realizaciones siempre sugiere la idea de que nos encontramos solamente ante el principio de sus posibilidades de hacer y que cada uno de los próximos años va a ser en el trabajo de Polín Laporta una cantera de sorpresas y de asombros, un circo mágico en el que se encuentran y se trascienden mutuamente los sueños y las realidades, lo que pretende existir y lo que desde un momento sabemos que no existirá nunca.

Desde los albores de la crítica de arte hemos visto en qué medida el dibujo era lo más íntimo y lo más confidencial de la artista, la disciplina más devotamente proseguida, el jardín del embeleso en el que la línea iba a buscar las increíbles naranjas de los argonautas.

Polín Laporta vierte en el dibujo toda su magia, a la vez desasosegada y serena, inquieta y tranquilizante, hecha de búsquedas y de encuentros, de evocaciones y reconstrucciones que son largos itinerarios a través del espacio, del tiempo, del sueño y del recuerdo.

Algunas veces el dibujo se integra en la pintura de una manera desnuda y total, sin temor a convenciones ni a academicismos, Polín Laporta integra dibujo y pintura, dejando a cada uno de ellos su sentido propio. Y el resultado, ni defrauda, ni ofende, ni altera, ni inquieta. Es una sencilla aventura del dibujo, una confidencia de la línea, una pirueta del arabesco, que se incorpora al cuadro en libertad absoluta, desentendiéndose de las reglas de la composición, buscando lo bello por un camino diferente, porque a la larga toda la obra de Polín Laporta es un largo viaje hacia los recuerdos, las sensibilidades y la nostalgia y es una inacabable búsqueda, casi sedienta, de la belleza.

CONCLUSION

Es imposible concluir un estudio sobre una pintora que está trabajando activamente, cada vez con mayor afición y con más decantado dominio. Por eso el final de estas líneas no es un agotamiento en el estudio de una estética y en el recuento de las facetas ostensibles de una obra; es, por el contrario, un acto de esperanza en todo aquello que en los años próximos la artista podrá realizar.

Del mural al dibujo, del retrato a la fantasmagórica creación, del objeto hermético al rostro misterioso, desde los lugares en donde el tiempo se ha quedado quieto hasta los rostros de las personas en donde vive el presente, los ojos que todavía están llenos de proyectos y de promesas, hombres y mujeres jóvenes o maduros, niños para los que el retrato es una aventura de contenidas risas.

En su estudio de Alicante, frente al mar Mediterráneo, que al igual que su obra es siempre igual, pero esencialmente diferente, Polín Laporta dibuja y pinta. Y nuevas obras van diciendo, en museos y en colecciones privadas, en el mural o en el pequeño dibujo que algunas veces sirve de hipótesis para el grabado, que bajo el nombre, deliberadamente sencillo, bajo el diminutivo entrañable de Polín Laporta, tenemos a una de las artistas más importantes de España.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

¿TOMAS CARRASQUILLA, ESCRITOR REGIONALISTA?

«Explicar» una obra significa, ante todo, reconstruir sus entornos.

E. Coseriu

Al abordar el posible carácter regionalista de la obra de Carrasquilla se nos plantea la indeterminación significativa del vocablo como una cuestión previa, que es necesario aclarar. El problema no es nuevo: es un hecho innegable que la crítica literaria, nacida de la charla y la impresión, no ha cuidado con demasiada frecuencia, el ajuste lingüístico, único modo, sin embargo, de constituirse en ciencia; ello ha dado como resultado toda clase de ambigüedades expresivas y confusiones terminológicas, que han obstaculizado durante no poco tiempo el nacimiento de un lenguaje preciso, inequívoco, científico.

Fruto de esta tendencia, que simplificando podemos llamar originaria, son ciertos estudios sobre la obra de Tomás Carrasquilla, que

la interpretan como producto y expresión de su región; se trata, como veremos, de uno de esos tópicos falaces, consecuencia de un espejismo que nadie cuestiona. Porque entre estos críticos, que han afirmado, con vehemencia incluso, la existencia de una actitud regionalista, ninguno se ha ocupado en determinar el alcance significativo de la palabra.

Cabe preguntarse aquí, en primer lugar, si un espacio geográfico puede presentarse por sí solo como factor determinante de una literatura diferenciada. La respuesta es incuestionablemente negativa, sin que esto nos lleve a negar también la influencia que pueda tener un medio físico en la configuración del horizonte vital del individuo. El paisaje de Antioquia es, en efecto, esencialmente distinto del paisaje selvático del Vaupés, y ello podría servirnos para explicar el tratamiento tan dispar que la naturaleza recibe en obras como *La vorágine* y *La marquesa de Yolombo*. Se trata sin duda de casos extremos en oposición palmaria; pero no siempre nos encontramos con límites tan claros, y con frecuencia la contigüidad y la semejanza nos imposibilitan todo intento de diferenciación. Las grandes llanuras y las selvas amazónicas proporcionarán al hombre muy distintas experiencias sensibles, que influirán, sin duda, en su concepción del mundo. Semejantes serán, por el contrario, las de los hombres de Antioquia, Caldas, Cundinamarca, regiones andinas todas ellas, rocosas y desoladas. El factor determinante de oposiciones tendrá que ser aquí de origen sicológico individual o de cultura, no ya el paisaje. Urge, pues, como primer paso, deslindar dos acepciones del concepto: región es estado, unidad de administración, pero también ámbito de paisaje uniforme. Teniendo esto en cuenta, es claro que el estado antioqueño se nos presenta englobado por una más amplia unidad de naturaleza, no pudiendo, por tanto, tener una literatura, expresión de peculiaridades geográficas.

Este primer escollo con que tropezamos es mínimo y podría no ser tenido en cuenta si encontrásemos en Antioquia una civilización que la diferenciara claramente del resto del país. No ocurre así; su población la integran, completamente asimiladas ya, las tres razas que habitan Colombia: indígenas, africanos y descendientes de españoles. El elemento indígena procede del grupo chibcha, cuya civilización se extendió desde los Andes venezolanos hasta Ecuador; millares de esclavos negros fueron desigualmente repartidos por varias regiones; los conquistadores españoles eran de procedencia andaluza, perfectamente unificados en tanto que grupo cultural. Resulta, pues, difícil establecer qué peculiaridades pueden diferenciar estas regiones-estado, cuya población está integrada indistintamente

por los tres grupos raciales aludidos. Si tales peculiaridades existen, será únicamente por la desigual participación numérica de cada uno: así, en Cholo encontramos mayor número de negros que en Antioquia, y aquí menor número de indígenas que en Santander. Estos datos, que podrían sin duda precisarse más, tienen interés evidente a la hora de realizar estudios antropológicos; pero en la perspectiva que nos ocupa son irrelevantes. Lo significativo es el espíritu que aporta la raza, y es este espíritu quien nos impide hablar de regionalismo: si Carrasquilla interpreta el alma del negro o mulato, o alude a una mentalidad hidalga, ¿no habrá que ver en ello un reflejo del poblador de Santander, Coven o Popayán lo mismo que del hombre bogotano o del antioqueño? Si ello es así, las posibles peculiaridades nacidas de diferencias cuantitativas no son base segura para establecer tipos de regionalismo, «máxime» cuando la andadura social de los grupos raciales es semejante, y en todos los casos lleva a una asimilación sin convulsiones.

Queda una última posibilidad de justificar este pretendido regionalismo: el hecho de que existiera en Antioquia una escuela literaria con andadura técnica particular. Pero nada justifica esta idea; para ello hubiera sido necesaria una aislazón radical, y, por el contrario, la literatura antioqueña, como la de toda América, avanzó a impulsos miméticos de las corrientes europeas; el mismo Carrasquilla comenzó a escribir fuertemente influido por realistas españoles y naturalistas franceses.

Si todo esto es verdad, ¿cómo ha podido producirse semejante equívoco? Para explicarlo hay que regresar al ambiente literario en que nació. En el marco del costumbrismo se fueron creando algunas agrupaciones de escritores en los Estados de más pujanza económica y cultural. De este modo, a imagen de El Mosaico, surgió en Medellín El Casino Literario, fundado por Carlos E. Restrepo, al que perteneció Carrasquilla; casino que potenció el desarrollo de un grupo de escritores antioqueños. Pero este calificativo, en su uso inicial, se utiliza para designar el origen de los escritores y el lugar donde escribían, hecho perfectamente explicable y comprensible, si tenemos en cuenta que a fines de siglo la conveniencia del federalismo o centralismo como forma de gobierno —y, por tanto, la potenciación o disminución de la autonomía de los Estados— era el caballo de batalla en la oposición de liberales y conservadores. Sólo una interpretación errónea de la autogestión federal pudo conducir al equívoco del regionalismo, pues los Estados nacen como consecuencia de los hechos ocurridos a principios del siglo XIX, es decir, de circunstancias históricas inmediatas, no de ancestrales civilizaciones.

El equívoco del regionalismo, basado en la interpretación de la «literatura nacida en Antioquia» como «literatura expresión de Antioquia», es tardío y tiene una evolución gradual, perfectamente marcada. Pedro Nel Ospina, primer comentarista de Carrasquilla, no cae en esta fácil tentación, por más que la primera novela, desde el título mismo, le invitara a ello; por el contrario, al comentar *Simón el mago,* única narración publicada hasta entonces por Carrasquilla, le califica como «cuadrito de costumbre» (1), sin considerar, en contra de lo que será frecuente en críticos posteriores, estas costumbres exclusivas de Antioquia. Avanzando en esta dirección, Cejador le califica como «el primer novelista regional de América, el más vivo pintor de costumbres y el escritor más castizo y allegado al habla popular» (2). ¿Primer novelista regional? Si la literatura marca el proceso de la búsqueda del mundo por el hombre, no podemos admitir saltos bruscos, sino evoluciones paulatinas; de este modo la toma de contacto de los novelistas americanos con la propia realidad se produce en un período de, por lo menos, medio siglo, en el que Carrasquilla no es más que un jalón del proceso: ya en la novela romántica colombiana, *María* es la prueba, existen elementos que presagian y potencian el nuevo rumbo de la narrativa. Por otra parte, la utilización del adjetivo «regional», en lugar de «regionalista», implica ciertas diferencias significativas, sea o no consciente su uso; regional es tanto como perteneciente a una región, mientras que regionalista indica un grado mayor de implicación, una toma de postura en favor de lo propio, frente a lo ajeno. Parece que Cejador emplea el vocablo con cautela, como si no tuviera seguridad en su certeza; sin embargo no lo hubiera empleado desde España, si tal opinión no fuera ya en Colombia un lugar común, aunque ningún análisis serio lo cimentara.

Continúan así las cosas, sin un aporte crítico que apoye o rectifique la idea del regionalismo, hasta 1951, año en que Federico de Onís se replantea el problema en un estudio capital sobre la obra de Carrasquilla (3). Onís percibe y plasma con toda nitidez cómo su obra literaria nace del «apego innato a su tierra y a su pueblo» (4). Sin embargo, pueblo y tierra son dos conceptos aún demasiado amplios y escurridizos que nada aclaran.

Por más que el carácter regionalista de la obra de Carrasquilla sea innegable —para Federico de Onís lo es, pues no duda en afirmar

(1) Carrasquilla, T.: *Frutos de mi tierra,* edic. y estudio de Saymour Menton, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1972, p. XLVI.

(2) Cejador y Frauca, J.: *Historia de la lengua y literatura castellana,* ed. facsímil, volumen VI, Madrid, 1970, p. 107.

(3) Onís, F. de: «Prólogo», en T. Carrasquilla: *Obras completas,* Madrid, EPESA, 1952.

(4) *Ibid.,* p. XIV.

que «toda está hecha de sustancia antioqueña» (5)—, este carácter no podrá afirmarse por el camino de la apreciación subjetiva —como se había hecho hasta él—, sino que deberá ser cimentado desde una base científica rigurosa, que encuentra en el análisis de un doble aspecto. Como primer paso trata de hallar los rasgos típicos que individualizan a Antioquia como región. Para Onís, «el indudable carácter regional antioqueño debe explicarse no por la raza, sino por la historia» (6), cuyo comienzo hay que situar en la llegada de los españoles y su fusión con los chibchas, en un medio físico estéril y hostil. Todo ello determina un carácter típico del hombre de Antioquia, que siente necesidad de esclarecer, como segundo paso, y que cifra en una cita de Ricardo Uribe Escobar, para quien «el antioqueño es un ejemplar de humanidad laborioso y frugal, tenaz y aventurero, altivo y apasionado, fiel amador de su terruño y de su casa, individualista y rutinario, previsor y traficante, emprendedor y tesonero» (7).

Esta teoría de Onís suscita algunas objeciones. En primer lugar hay cierta identificación de lo que considera los rasgos distintivos de una región con la conciencia regional de un grupo colectivo. Evidentemente, se trata de dos aspectos que pueden confluir, pero que no se implican necesariamente, como lo demuestra el hecho de que una conciencia regional colectiva, por fuerte que sea, no puede ella sola hacer cuajar una literatura regionalista, pues ésta sólo responde a la plasmación de peculiaridades locales. Si la raza y la civilización no pueden diferenciarnos Antioquia de los restantes Estados, no pienso que el problema pueda quedar solucionado apelando a la sociología colectiva del grupo; en efecto, cualquiera de los calificativos atribuidos al hombre antioqueño por Uribe Escobar, y casi todos ellos juntos, podría aplicarse sin error a hombres concretos pertenecientes a otras civilizaciones o épocas; y ello aceptando como hipótesis, ciertamente improbable, que todos los hombres de Antioquia queden aquí definidos. Por último, le falta a Federico de Onís, para apoyar su tesis, un minucioso rastreo, a lo largo de la obra de Carrasquilla, de aquellos aspectos que él considera exclusivos del Estado.

De cualquier modo, Federico de Onís se planteó el problema del regionalismo de Carrasquilla en profundidad, tratando de aportar una solución científica; el mero hecho de plantearse el alcance del término, de llegar, en forma explícita y consciente a la identificación de

(5) *Ibid.*, p. XVI.
(6) *Ibid.*, p. XX.
(7) *Ibid.*, p. XXI.

«regionalismo» con «antioqueñismo» era una manera de poner el problema en vías de solución. El mismo podría haberla alcanzado, de haber roto el hechizo del tópico y haber seguido la línea crítica que se evidenciaba tras el reconocimiento de que algunos de sus cuentos reelaboran temas de otros contextos.

Menos consecuente con sus planteamientos críticos es, a todas luces, Carlos García Prada (8), quien parte de un regionalismo incuestionable: «Fiel a sus ideas y a su regionalismo invulnerable, Carrasquilla hacía uso de todo en sus ficciones, y todo lo conjugaba sabiamente para dar la nota insuperada de su antioqueñismo un tanto limitado pero humano, profundamente humano y universal. Todo: escenario, episodios, ideas, sentimientos y sensaciones, y por encima de todo, el lenguaje en que se expresan así el autor como sus personajes» (9), párrafo que está lleno de afirmaciones inexactas, lo mismo que el siguiente: «Imagen verdadera y precisa de la vida y del ambiente antioqueño, la novela de Carrasquilla es cotidiana, recia, uniforme y pintoresca... Su escenario —con la sola excepción del cuento intitulado *El rifle*— es el antioqueño» (10), afirmación, como veremos, osada e injustificable.

Y no es que sea ilícito preguntarse por el carácter regional de la obra de Carrasquilla, pues él mismo utilizó con frecuencia el vocablo para definir su postura estética. No lo es; pero hay que llegar a su propio concepto de regionalismo y tomarlo como base operativa del análisis. Para ello, como primer paso, es necesario preguntarse si los escritos de Carrasquilla permiten asegurar de forma inequívoca que él se autodefinía como regionalista porque su actividad literaria estuviese centrada exclusivamente sobre Antioquia. Es evidente que no; si esta confusión se produjo fue debido, sin duda, a la interpretación errónea de cierta confesión del propio Carrasquilla: «Tratábase una noche —nos cuenta en su *Autobiografía*— en dicho centro de si había o no había en Antioquia materia novelable» (11). El mismo asegura que, con Carlos E. Restrepo, fue la única persona que defendió una postura afirmativa. Si, como pienso, esta actitud nos da la clave esencial de esa posterior identificación infundada de regionalismo con antioqueñismo, no deja de producirse un falseamiento, una desfiguración de su sentido verdadero; pues quienes defendían la postura adversa no afirmaban que no hubiera «materia novelable» en Antioquia y sí la hubiese en Caldas, Cundinamarca, etc., sino que

(8) Carrasquilla, T.: *Seis cuentos*, edic. de Carlos García Prada, ediciones de Andrea, Méjico, 1959.

(9) *Ibíd.*, p. 17.

(10) *Ibíd.*, p. 17.

(11) *Autobiografía*, en O. C., p. XXX.

la temática debía ser tomada de otras civilizaciones, de otras culturas con más carisma, con más aureola cultista. Por el contrario, lo que Carrasquilla y Restrepo propugnaban por encima de todo prestigio cultural era la necesaria búsqueda de sus propias raíces culturales, históricas, raciales, de su «americanía». Se trata, pues, de recusar el exotismo modernista, más escapista que transfigurador, no de romper una lanza en favor del regionalismo antioqueño, frente a un presunto y difuso particularismo de los Estados vecinos. Es, en suma, antes que nada, y posiblemente nada más, una proclamación de la historicidad y la necesaria inserción social de la literatura. Afirmación incuestionable si tenemos en cuenta que Carrasquilla escribió su primera obra para probar «que puede hacerse novela sobre el tema más vulgar y cotidiano» (12).

Si hemos de mantener, para entendernos, el término «regionalismo», habrá de ser en esta acepción de búsqueda de lo americano; circunscribir el alcance del término a un Estado es falsear la intención del autor y desfigurar su visión del mundo. Si planteamos la cuestión refiriéndonos a los cuentos, esta afirmación es tan evidente que no se comprende cómo ha tardado tanto tiempo en formularse. Un estudio minucioso de los entornos no verbales servirá para aclarar lo dicho.

¿Cuál es la «situación» de los cuentos? Naturalmente no todos ellos poseen declaración explícita del lugar donde transcurre la acción; pero hay datos suficientes para demostrar el error en que incurre Carlos García Prada cuando afirma que «su escenario —con la sola excepción del cuento intitulado *El rifle*— es el antioqueño» (13). Referencias expresas a su ambientación antioqueña sólo existen en algunos; así *El superhombre* se sitúa «en el poblachón relegado de la Blanca» (14), la acción de *San Antoñito* transcurre parte en un pueblo —seguramente Santo Domingo— y parte en Medellín, lo mismo que *Mirra:* «es domingo fin de año y Medellín está muda y soledosa» (15), y la *Historia etimológica*, que, aunque situada en Gabelagrande, no es otra cosa que la explicación fantástica y ocurrente de cierta frase hecha que corre por la capital de Antioquia. Estas dos últimas narraciones están a caballo entre el cuadro de costumbres y el cuento, lo que explicaría esta ambientación realista. En otra serie de cuentos existe un grado mayor de indeterminación espaciotemporal, aunque ciertos indicios nos permitan situarlos, siquiera aproximadamente. Dado el carácter autobiográfico del cuento, y su narración en pri-

(12) *Ibid.*, p. XXX.
(13) García Prada, cit., p. 17.
(14) *El superhombre*, O. C., p. 1553.
(15) *Mirra*, O. C., p. 1603.

mera persona, *Simón el mago* se localiza en Santo Domingo, aunque este ámbito quede trascendido por la alusión a costumbres tunjanas. Mayor indeterminación situacional hay en *El hijo de la dicha,* suceso ocurrido «el propio día de San Antonio de Padua, el más querido y venerado del santoral católico por estas montañas devotas» (16), aunque tales «montañas devotas» puedan ser identificadas con «los riscos de Antioquia» (17). Es indudable la localización americana de *Tranquilidad filosófica,* si nos atenemos a las indicaciones del narrador: «su cara esposa es de lo blanco y timbrado de por acá» (18). Puesto que se trata de un cuadro de costumbres con leve trama narrativa, es posible concretar el adverbio: el punto de vista del narrador se asimila al del autor, y el acá resulta fácilmente identificable con un lugar de Antioquia, pues el autor sólo un par de veces viajó al exterior. Ninguna indicación expresa de su localización encontramos en *El rifle,* aunque Cúcuta, ciudad de los llanos, aureolada con la conducta del viajero, evoque en la mente del chinito un paraíso lejano e inalcanzable.

No deja de ser significativo que los cuentos que pasan por más populares sean, en cuanto a situación, los menos antioqueños. Aunque narrado por una «señora forastera de temporada en el poblacho» (19), *El prefacio de Francisco Vera* se sitúa en la España Imperial. *El ánima sola comienza con la fórmula:* «en aquel tiempo...» (20), intemporalizando la historia; la concreción de lugar, cuando existe de modo expreso, se produce en Roma o en los diversos lugares por los que pasa el peregrino en su marcha a Oriente o, después, a su ciudad natal, cuyo nombre o localización no se especifica. En este grupo de cuentos hay que incluir el titulado *En la diestra de Dios Padre;* por más que Carrasquilla afirme haberlo recogido de labios del pueblo, su localización es vaga y exterior a Antioquia: «este diz que era un hombre que se llamaba Peralta. Vivía en un pajarete... y afuerita de un pueblo donde vivía el rey» (21), indeterminación espacio-temporal del narrador y del mundo narrado, que culmina en *El gran premio:* «érase que se era un pobre diablo» (22).

El valor que pueda tener el entorno de situación a la hora de determinar aspectos regionalistas es, ciertamente, mínimo: la situación es exterior al relato y el regionalismo tendrá que ser detectado en rasgos medulares de la cosmovisión de un pueblo. Mayor profun-

(16) *El hijo de la dicha,* O. C., p. 1591.
(17) *Autobiografía,* cit., p. XXX.
(18) *Tranquilidad filosófica,* O. C., p. 1609.
(19) *El prefacio de Francisco Vera,* O. C., p. 1617.
(20) *El ánima sola,* O. C., p. 1653.
(21) *En la diestra de Dios Padre,* O. C., p. 1657.
(22) *El gran premio,* O. C., p. 1625.

dización, sin duda, nos van a permitir los contextos históricos y culturales.

Desde el punto de vista del contexto histórico los cuentos de Carrasquilla pueden separarse en dos grupos, según que se desarrollen en un momento actual o pasado con respecto al autor. Esta división no nos permite establecer «a priori» una relación directa de regionalismo o no regionalismo respectivamente; los cuentos situados en un contexto histórico actual conllevan rasgos que nos los revelan pertenecientes a contextos culturales mucho más amplios; por otra parte, los cuentos pertenecientes a contextos históricos pasados podrían referirse a aspectos regionales por medio de transfiguraciones.

El contexto actual en que se mueven es el cristiano occidental, aunque a veces se encuentren alusiones a contextos clásicos y orientales. Los rasgos culturales ajenos a estos contextos son mínimos y no nos remiten a una cultura exclusivamente antioqueña: son creencias que perviven en amplias zonas de Colombia, en unos casos; de América en otros. Por otra parte, los conflictos, las tramas, las situaciones que articulan los cuentos no tienen un carácter inusitado que permita estudiarlos como producto de esta región.

Todo esto puede ejemplificarse, comenzando por los relatos situados en un contexto histórico actual.

El niño protagonista de *El chino de Belén* «no ha sentido el hálito de otro corazón hidalgo» (23), y la criada negra de *Simón el mago* «tenía ideas de la más rancia aristocracia y hacía unas distinciones y deslindes de castas de que muchos blancos no se curan» (24). Tanto la hidalguía como el casticismo son conceptos que pertenecen al ámbito histórico-social de la España Imperial; llevados por los conquistadores de América perviven, unidos de forma indisoluble al carácter americano, pero no son rasgos distintivos de ninguna región, sino definitorios del carácter hispánico, en tanto que formado en una morada vital peculiar. En América ha quedado el concepto y la mentalidad, pero nunca se dieron las circunstancias que los originaron. En otros cuentos los personajes son definidos por medio de alusiones a seres mitológicos, literarios o reales de culturas diferentes. Así, en *Historia etimológica* se alude a dos posibles amantes con la mención de Abelardo y Eloísa, a algún vigilante entrometido se le llama el diablo cojuelo, la circe a una mujer. En *El hijo de la dicha* se retrata a Tuco, el niño protagonista, como «una selección

(23) *El chino de Belén*, O. C., p. 1691.
(24) *Simón el mago*, O. C., p. 1668.

admirable de Buda niño y Cupido, de diablillo travieso y genio benéfico» (25), o se recurre a un hecho legendario para describir cierta situación: Ahí yace, como Héctor en Troya, cruento, lívido, difunto» (26). En *Mirra* lo que se describe es la vida, la casa, la cultura de una familia europeizada, pues sólo así se explica la fascinación ante los cuadros de Rembrandt, las espadas *toledanas*, los *nocturnos* de Chopin, los versos de Musset... En casi todos ellos el narrador es un observador distante, con un bagaje cultural occidental de clase superior, que se complace en el espectáculo de sus compatriotas y contempla sus problemas desde el exterior, sin vivenciarlos.

Los contextos históricos pasados están presentados de forma más imprecisa, menos nítida, unidos siempre a contextos culturales exteriores y explícitos. Así, en *El gran premio* encontramos: «aunque esto sucedió cuando San Juan estaba en su isla y la Magdalena en su espelunca...» (27), expresión con que se sugiere la antigüedad de un suceso sin raigambre local, idea que refuerza unas líneas más abajo: «unas veces es Tarmelán y otras Saladino; unas Apolonio y otras Mahoma. Aquí es Carlos V; acá Barbarroja; allí Luis XIV; acullá Lutero. Ahora es esto, ahora es aquello; y lo que se quiera y el demonio coronado» (28). Todo esto nos remite a un contexto histórico indefinido, o mejor a una sucesión de contextos históricos, dentro de la más variada geografía, en un intento por parte del autor de universalizar el relato más allá del contexto cristiano-occidental a que temáticamente nos remite. El mundo religioso, cuya problemática constituye el núcleo argumental de este cuento, se origina en la confluencia de dos entornos: la religión cristiana el uno (al que pertenecen con exclusividad *La perla* y *Los cirineos)* y las creencias de los esclavos negros y los chibchas oriundos, el otro. Ambos entornos se manifiestan en *Simón el mago* y, especialmente, *En la diestra de Dios Padre,* donde una concepción americana del diablo, designado con los nombres de Patas, Patetas, Muhán, El enemigo Malo aparece unida a una visión cristiana de la vida ultraterrena. La muerte misma participa en esta dualidad cultural, pues, aunque se la designa con nombre americano, La Pelona, se la representa con guadaña, según la tradición cristiana.

En la diestra de Dios Padre narra, como es sabido, un asunto que será puesto después por Ricardo Güiraldes en boca de Don Segundo Sombra. Las diferencias entre ambos cuentos son notorias y ejemplifican, en frase de Cadavid Uribe, la «práctica de dos modos de

(25) *El hijo de la dicha,* O. C., p. 1592.
(26) *Ibid.,* p. 1593.
(27) *El gran premio,* O. C., p. 1631.
(28) *Ibid.,* p. 1631.

ejercicio vital» (29). No es, sin embargo, aceptable, como pretende Cadavid, que estos modos constituyan dos tipos de regionalismo, gaucho el uno, antioqueño el otro. Las razones que aporta para ello son débiles: «el antioqueño pide lo necesario no a su comodidad, sino a su supervivencia. Pide el gaucho lo superfluo» (30), afirmación que implica un desconocimiento de la vida del gaucho, pues difícilmente un resero podría llevar a cabo su oficio sin caballo.

Esta oposición de regionalismo desfigura una comparación que se cifra en un deslinde de virtudes y defectos: «hay una virtud superior a la del gaucho en el relato de Carrasquilla: la honradez» (31); la doble versión del relato no plantea un problema moral, sino de cosmovisión; pero dado que el asunto es tradicional, que pertenece a un fondo común americano, antes de plantearse ninguna cuestión esencial habrá que establecer coordenadas de historia literaria, hallar fuentes y ramificaciones del tema, para no atribuir a diferencias de concepción del mundo elementos dispares que pueden ser debidos a la fuente utilizada. La comparación, en tanto que no se tengan los textos que garanticen un análisis seguro, queda en pie.

El ánima sola pertenece a un contexto particular remoto, exterior a Antioquia; en él se habla de reyes, pecheros y un castellano que «envió sus mesnadas en defensa de la cristiandad» (32). Todo ello nos remite a la Europa Medieval, en uno de los relatos menos originales de entre los salidos de la pluma de Carrasquilla; se trata de una leyenda romántica tardía, plagada de tópicos de la tradición literaria a que pertenece. Tanto el carácter soberbio, altivo, sanguinario y cruel del castellano, como la apocalíptica visión del peregrino son semejantes a las de *Creed en Dios,* leyenda de Bécquer. También están dentro de un contexto literario definido *El prefacio de Francisco Vera* y *Esta sí es bola.* El primero de ellos no es otra cosa que la prosificación de un romance español del siglo XVI, aludido por el barbero de *El Quijote.* Es en este momento histórico, y no en el siglo XIX colombiano, donde cobra sentido la lucha contra los moros y el hecho de que alguien vaya preso a galeras. Del mismo modo en *Esta sí es bola* hay, visiblemente, rasgos de *Misericordia,* la obra de Galdós.

Cabe preguntarse si Carrasquilla reelabora de forma aséptica una tradición literaria, o por el contrario hay algún tipo de americanización. En general, salvo *El ánima sola,* el contexto físico de los cuen-

(29) Cadavid Uribe, G.: *El mundo novelesco de T. Carrasquilla,* Medellín, Universidad de Antioquia (s. a.), p. 480.

(30) *Ibid.,* p. 481.

(31) *Ibid.,* p. 480.

(32) *El ánima sola,* O. C., p. 1653.

tos es el americano; grado mínimo de adaptación a la tierra, que no hay que confundir con regionalismo antioqueño, y que se da incluso en cuentos que reelaboran tradiciones literarias exteriores. Así, en *Tranquilidad filosófica* se habla de «doncenones, ringleros de margaritas, de claveles cientoenvara y rosas Chagres» (33), junto a la descripción de una virgen que físicamente se ajusta a las características de cierta mujer americana: «no es la niña trigueña de Nazaret: es una criatura desvalida, de las riberas del Porce, bizcorneta ella, y con anemia tropical» (34). Del mismo modo Peralta, protagonista de *En la diestra de Dios Padre,* pasaba todo el día «repartiendo tutumadas de mazamorra, los plataos de frijol y las arepas de maíz sancochao» (35), y doña Ilduara en *Esta sí es bola* cuenta con cafetales entre sus posesiones, como la protagonista de *Misericordia* hereda fincas en Jerez, y «la señora forastera» de *El prefacio de Francisco Vera,* por poner sólo unos ejemplos, exhibe una «verba pintoresca» con sabor americano:

«esta vez voy a contarles
un cacho que no es de toro»

canta al comenzar la narración, porque cacho tiene el doble sentido de asta de toro y cuento, leyenda.

Este cambio de palabras viene exigido por el horizonte vital del americano, esencialmente distinto del español. Si hay que designar realidades nuevas, desconocidas aquí, sólo podrá ser con nuevas palabras; en aquellos casos en que el objeto se designe con dos vocablos, es natural que se elija el americano. Así, del entorno físico saltamos al debatido problema del regionalismo lingüístico. Al nivel léxico es claro que no existe: se designan realidades americanas con palabras americanas; pero del mismo modo que el marco físico de estas realidades es superior a Antioquia, también lo son los «ámbitos» en que tales palabras viven.

Tras este análisis es claro que toda idea de regionalismo antioqueño se esfuma; ni en su teoría estética ni en su praxis narrativa existe. No lo pretendió. Ya desde *Herejías* sus ideas al respecto están claras: «si por regionalismo se entiende las relaciones del hombre con su propio ambiente, la novela no puede dejar de ser regionalista, y en este sentido casi todas lo son; pero si por ello entendemos el estudio prolijo y diferencial de ese medio *Tierra virgen* no

---

(33) *Tranquilidad filosófica*, O. C., p. 1609.
(34) *Ibid.*, p. 1610.
(35) *Esta sí es bola,* O. C., p. 1642.

lo es» (36). Tampoco en sus cuentos Carrasquilla hace un estudio «prolijo y diferencial» de Antioquia; si algún reflejo de esta realidad concreta hay, tendremos que explicarlo como consecuencia de esta relación natural del hombre con su medio, a la que nadie escapa.

Su estética tenía mayor alcance que el regionalismo costumbrista, y le convierte, como afirma Federico de Onís, en precursor de la narrativa hispanoamericana moderna; porque en la teoría de Carrasquilla el factor preponderante es la búsqueda de lo propio, de lo americano, o sea, no peculiar.

Por su historia, América está inmersa en contextos culturales que la engloban; pero en la medida en que forman parte de ella no pueden ser excluidos a la hora de definir el hombre y el mundo americanos. Carrasquilla utiliza estos contextos, pero no para dar cauce, por medio de exotismo, a una actitud escapista, sino para alumbrar alguna parcela de la realidad. No se trata, como él mismo dice a los modernistas, de poner esencias a las propias violetas, sino de dar la nota humana con un acento «épico y sintético», único modo de universalizar estos conflictos que, aunque inspirados en la vida real, apuntan a descubrir y describir aspectos esenciales, básicos en la conducta americana.—*JOSE A. BENITO LOBO (Carretera de Boadilla del Monte, 37. MADRID-24).*

---

(36) *Herejías*, O. C., p. 1998.

Sección bibliográfica

ESTUDIOS SOBRE MIRO CON MOTIVO DEL CENTENARIO

ROMAN DEL CERRO, JUAN L. y colaboradores: *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria.* Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, 1979.

Ilustrado con una serigrafía de Eusebio Sempere, este *Homenaje* reúne trece estudios, el último de los cuales es la traducción del artículo sobre la bibliografía crítica mironiana, de Ricardo Landeira, publicado en *Critical Essays on Gabriel Miró,* que comentamos en esta misma sección.

La mayoría de los estudios de este volumen se ocupan de delimitar, precisar (o su contrario, bien entendido) y, en última instancia, realzar el problema del género literario en Miró, en lo que tiene de innovador para su momento histórico y en la línea de la vanguardia española y europea. Así, por ejemplo, el primero de ellos, «La novela lírica», de Ricardo Gullón, señala las afinidades de la narrativa de Miró con autores como Virginia Woolf, Alain Fournier, Azorín y Ramón Pérez de Ayala. Partiendo de una actitud frente al mundo y la naturaleza que se define como intimista y de base órfica, Gullón coincide con la noción de «protagonista pasivo», creada por el estudioso Ralph Freedman para explicar los recursos de la novela lírica. El sujeto narrativo, así delineado, opera «como actor, situación y escenario». El héroe es, por otra parte, y en el sentido latino del término *persona* (máscara) del poeta. En la novela lírica, el acontecimiento pasa a segundo plano, y en lugar de sucesión de hechos existe un encadenamiento de emociones. Por esa razón, Gullón otorga un valor estructural al título de la segunda obra de Miró, *Hilván de escenas* (1903). A mitad de camino entre las pautas del realismo y la disolución del protagonista, la etapa más avanzada del autor alicantino se va afirmando hacia una supresión de los límites que separan a unos personajes de otros, y a ellos en su conjunto, del

paisaje. Gullón se refiere en dos oportunidades a Miguel de Unamuno: una vez, para mencionar su juicio sobre los personajes de Miró, a los que denominaba «paisajes»; otra, como un ejemplo más de la «multiplicidad funcional» del protagonista que es actuado, y cuyos sentimientos, miradas, percepciones, se hilvanan en una situación definida por quien está *dentro* y no *detrás*. En las últimas páginas, el artículo de Gullón propone y fundamenta la siguiente conclusión: «el mirar y el ser mirado no es sólo un motivo; es más: tema, obsesión, prueba». Desde esta perspectiva —desafiante y lúcida en el análisis de Ricardo Gullón—, la mirada genera un universo en el que se ven implicados el autor y sus múltiples roles (explícito, implícito, o narrador-reflector); los personajes, envueltos en una dialéctica en la que se aproximan y rechazan mirones y mirados, espías y víctimas y, finalmente, el propio lector.

Cerca, en cuanto a las búsquedas de comprensión de los rasgos narrativos en Miró, está el artículo de Enrique Rubio Cremades, «Primeros ensayos novelísticos de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas*». La precisión —«ensayos novelísticos»— anuncia el objetivo de Rubio Cremades: investigar los gérmenes de lo que será la obra madura. El riesgo de esta empresa se explica, además, porque se trata de las dos novelas que Miró descalificó, excluyéndolas de las *Obras completas*. En la primera de ellas, con apreciable rigor, el autor de este estudio señala los vínculos con Valera, por el uso del género epistolar y, en un marco más amplio, por lo que denomina «acto del transcriptor», que enlazaría a Miró con las *Cartas Marruecas*, el mismo *Quijote*, Unamuno y, más hacia acá, con Camilo José Cela. En el análisis pormenorizado de cada una de las novelas, surgen temas como la idealización de la mujer (de Ojeda), las relaciones entre el espacio geográfico y el *status* social, la presencia de rasgos naturalistas, de préstamos lingüísticos y variedades idiomáticas, en las que se evidencia la expresividad de los tipos populares, los nexos entre onomástica e ideología sea por el valor eufónico o peyorativo de los nombres y, finalmente, —apasionante enfoque para una comprensión amplia del texto, y la interrelación de lenguajes—, lo que Cremades llama «filtraciones del folletín». Al analizar *Hilván de escenas* se insiste en un tópico folletinesco: el de la orfandad, los expósitos, que no pueden escapar del determinismo social.

En esta segunda novela son estudiados los rasgos anticlericales, la raíz feudal de los sectores oligárquicos, la utilización por Miró de lo arquetípico del naturalismo, sin una visión crítica. Desde el punto de vista social, Cremades descubre enfrentamientos axiológicos

y la desesperación de los personajes como un resultado de la coacción oligárquica y, en suma, de la visión determinista. En cuanto a las reflexiones sobre el género, es importante la referencia a las narraciones intercaladas en *Hilván de escenas,* por sus proximidades con el cuento.

Los cuentos de Gabriel Miró, de Mariano Baquero Goyanes, continúa las tentativas de situación de la novela lírica mironiana al lado de otros autores europeos, como Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf. El ensayista realiza un registro detenido de los distintos nombres usados para hablar de las creaciones de Miró como pruebas nítidas de la imprecisión del género utilizado: estampas, cuentos, artículos, glosas, capítulos, figuras, viñetas, tablas, meditaciones, retratos o «fisiologías», tal como se las llamaba y concebía en el siglo XIX. Se refiere a la interrelación con las artes plásticas, concretamente la pintura. Hay un discutible deslinde entre «novela corta» y «cuento», basado en la extensión. En la parte final, tomando como base ciertos *Leitmotiven* de los «cuentos» de Miró, como la crueldad con los animales, el mundo de los niños, o sea, los «cuentos de objetos y seres pequeños» (el reloj, por ejemplo), llega a la conclusión de sus puntos en común con algunas formas vecinas del cuento: fábulas, parábolas, alegorías.

En el artículo de Julio Rodríguez Puértolas, *Decadentismo, pesimismo, modernismo: Los cuentos de Gabriel Miró (1899-1910),* la atención se centra en la primera etapa de la producción del escritor. El paisajismo plástico, el detallismo como tendencia a la desrealización, la concepción estática del tiempo y de ahí el paso al ahistoricismo son algunos de los problemas estudiados por Rodríguez Puértolas. Ese ahistoricismo se vincula con una visión conservadora del mundo y, más concretamente, con los servicios de Miró a políticos como Antonio Maura. El «pesimismo lírico» se comprueba en la insistencia en el motivo de la falta de amor o los límites para lograrlo, los actos de crueldad con animales (la perra, el insecto, los pájaros) y el desfile de viejos tullidos, de solitarios, de frustrados, de huérfanos. A propósito de la sensualidad visible en los cuentos de Miró, se esbozan sus nexos con el modernismo y resulta reveladora la frase de Jean Cassou cuando lo definía como un «ermitaño embriagado de sensualidad».

Lee Fontanella también investiga la cuestión del género en «La estética de las tablas y estampas de *El humo dormido*». Partiendo de las «Tablas del calendario», insertas al final de *El humo dormido,* establece las coincidencias con las estampas medievales por su tema religioso, la importancia del mensaje didáctico y su fuerza pictórica.

Los momentos fijados por los textos bíblicos se articulan con momentos de la vida del autor. Las tablas, dice Lee Fontanella, tienen mucho que ver con la leyenda y se caracterizan por el tránsito de un acto de *ekphrasis* a otro de *ekstasis* en la imagen, donde se confunden lo artístico y lo religioso, el valor estético y el de exaltación espiritual. Uno de los datos importantes de este trabajo es definir la función estética de las tablas en base al concepto enunciado por el padre Feijoo sobre cómo revelar «lo máximo en lo mínimo». Detrás de la estética del humo dormido (con su valor dinámico en cuanto traslada certezas en su misma imprecisión) se esconde un hecho metafísico. Por la comprensión de lo universal en lo particular se fundamentan los «juegos artísticos entre la imagen estática y la que se evoluciona», tal como concluye Lee Fontanella.

En su artículo sobre «Objeto y símbolo», Manuel Moragón ubica a Gabriel Miró como un representante de la *minucia óptica* y le atribuye el carácter de iniciador de la *morosidad narrativa* en la línea de Proust, Joyce, Musil, Gide, Huxley y Faulkner. Por otra parte, entiende la corriente simbolista como permanente, más allá de su delimitado período de auge, por su condición de crítica al naturalismo. En Miró hay una aprehensión de la esencia del objeto fenomenológicamente: «el objeto se repite, pero siempre con un gesto distinto». Los gestos del objeto se dirigen a un personaje (Sigüenza) que no es sujeto actancial, sino receptor. El objeto actúa, pero no a la manera del *nouveau roman:* importa su función en el espacio y, sobre todo, su función simbólica. De manera semejante a los poetas renacentistas, Miró llega —aclara Moragón— a «una divinización estetizante y platónica» del paisaje. Simultáneamente todo se humaniza; de ahí el recurso del antropomorfismo, la prosopopeya, por ejemplo. Todo menos el hombre. En el plano de la narración y la descripción, los objetos se aglomeran y retardan, así la intriga acentuando la percepción de *lo que continúa.*

Yvette E. Miller escribe «La ironía y el humor en la novelística de Gabriel Miró». Concreta de esta manera una hipótesis lanzada en su artículo del volumen *Critical Essays on Gabriel Miró.* Las novelas que sirven de objeto de análisis son, como en este caso, *Nuestro padre San Daniel* y *El obispo leproso.* Los recursos irónicos y humorísticos (¡estimulante búsqueda!) son explicados en función de la estructura narrativa y de objetos específicos sobre los que se fija la vista de Miró. Así, por ejemplo, sobre la religión como factor represivo de la sensualidad, sobre estratos sociales y personajes, aun los secundarios; sobre la medicina, la psiquiatría, los militares, la «extrema ansiedad femenina por concebir», las prácticas masoquis-

tas de la Iglesia católica y los rituales en general. Por el procedimiento de la *evidencia contrastada* se entrecruzan distintos conceptos sobre la religión. La visión irónica puede ser múltiple porque se opera al mismo tiempo sobre varios personajes. Otros recursos son la yuxtaposición de asociaciones dispares, la ironía y el humor aplicado a lo menudo, los ademanes exagerados de los personajes, las palabras eruditas y los latinismos usados para referirse a objetos insignificantes, las digresiones retóricas y la adjetivación proparoxítona.

Juan L. Román del Cerro y Emilio Felíu García aplican «el modelo actancial en el *Libro de Sigüenza:* capítulos de la Historia de España», basándose en los aportes de Greimas y Tesnière, así como en los de la semántica generativa. Los seis «capítulos» son detalladamente analizados, partiendo de los temas específicos a los que cada uno de ellos se refiere: Justicia, Enseñanza, Revolución, Deporte, Hidráulica y Política. Se registran los casos en los que no funciona algún elemento del modelo. Aportes interesantes son aquellos, como en el relato tercero, que revelan las funciones del narrador y el lugar que ocupa la anécdota. De manera semejante aparecen delimitadas las variantes de lo ideológico. El último «capítulo» se aleja completamente del esquema de Greimas, pero los autores comunican y fundamentan un verdadero hallazgo: la estructura es similar a la del discurso escatológico de los Evangelios. En la página final sintetizan las dificultades de lectura de este «rompecabezas tridimensional»: discontinuidad entre los relatos, elipsis, perspectivismo, «complejidad de las voces que transmiten el sustrato ideológico», ambigüedad semántica.

En «La radical esencialidad de Sigüenza», José Rubia Barcia agrega un enfoque más al problema de las relaciones entre Miró y su personaje. Elabora una biografía paralela, concibiendo a Sigüenza como «el otro» en el sentido en que Alonso Quijano llega a ser Quijote, o *El otro* de Unamuno, o el «yo-yo» de Madariaga o, finalmente, el otro existencial en la filosofía de Sartre. Interesante es la serie de datos sobre las relaciones de Miró, Unamuno y el mismo Ortega con el filósofo Ramón Turró, más conocido en otros países europeos que en el suyo propio. Interesante, además, porque tiene en cuenta un aspecto de Miró raramente atendido: su labor como traductor del catalán de la *Filosofía crítica* de Turró en 1919, en la que se encuentran algunas premisas válidas para interpretar el proceso de percepción de los objetos y cómo actúa la memoria en su relación con «los sentidos estrictamente receptores»; en qué medida ese acto trastorna o reproduce fielmente la realidad de las cosas.

Miguel Angel Lozano Marco se mueve «En torno a *Los pies y los zapatos de Enriqueta,* novela corta de Gabriel Miró». Propone tres períodos para la interpretación de la obra novelesca de Miró. En el último, instala la obra que le sirve de pretexto de análisis y destaca el abandono del decadentismo y el subjetivismo, la técnica de la insinuación y la elipsis, la visión crítica de la vida provinciana, el avance del estudio de personajes hacia el de ambientes humanos. Por otra parte, se ocupa de las «minucias» que sugieren los distintos caracteres y la gran cantidad de personajes en contraste con la brevedad de la novela. Otro elemento a tener en cuenta es el uso de una técnica narrativa mixta: resumen narrativo y presentación directa.

Dos artículos más completan este *Homenaje.* En ambos el asunto específico es delinear las relaciones de Miró con otros escritores. El primero, de Joaquín Giménez Casalduero, estudia a «Miró y Galdós: la revelación de un personaje», poniendo en paralelo *La Fontana de Oro* con *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso.* Los elementos comunes son: personajes eclesiásticos y devotos, prácticas y rituales religiosos, el entrelazamiento de la superstición, la perversidad, la buena fe y la inocencia. Doña Elvira, de las novelas de Miró, tiene que ver en sus caracteres físicos y en su tendencia lujuriosa (por represión), con Salomé y Paulita Porreño, de la novela de Galdós.

El otro artículo, de Francisco Javier Díez de Revenga, estudia a «Gabriel Miró y los poetas del 27». A través de los testimonios de Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Rafael Alberti, se descubren aspectos vitales —como la fuerte amistad con Salinas— que ofrecen un material importante para la crítica. Uno de ellos, por ejemplo, es el que refleja Alberti al referirse a la marginación e incomprensión con respecto a Miró. También Guillén lo afirma cuando habla de lo injusto de que Miró no hubiera ingresado en la Real Academia Española. Se reproducen el poema de Gerardo Diego, *Visitación de Gabriel Miró,* y el de Rafael Alberti, *Balada con retorno a Gabriel Miró.* Para concluir, Díez de Revenga no duda en señalar al escritor alicantino como un auténtico maestro de la generación del 27.—*MARIO MERLINO.*

LANDEIRA, RICARDO, y otros: *Critical Essays on Gabriel Miró*, Michigan, Ricardo Landeira, Editor, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979, 150 pp.

Edición de homenaje por el centenario del nacimiento de Gabriel Miró, comprende doce ensayos críticos que se abren con el de Landeira, «Three Quarters of a Century of Miró Criticism». Es una interesante búsqueda y registro de lo que se ha escrito en vida y muerte de Miró, desde artículos periodísticos hasta libros de tesis y homenajes. Ordenado por décadas, desde la apertura del siglo hasta comienzos de 1978, incluye bibliografía de y sobre Miró: una guía reveladora porque, entre otras cosas, permite seguir la visión crítica de ensayistas y otros escritores, sus contemporáneos, como Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén, etc.

Uno de los artículos más valiosos de la edición que comentamos, es el de Henry C. Schwartz, del Marietta College, sobre «The Poetry of Nature in Gabriel Miró». Partiendo de la importancia que la Generación del 98 concede al paisaje, no como mero fondo sino «como una activa fuerza en sí misma», Schwartz enuncia los escenarios propios de la obra de Miró: campos, pueblos de provincia, el ámbito rural en suma. La particularidad de estos espacios está dada por una visión desde lo alto, que explica la aparición de torres, balcones, portales y zonas elevadas en general. Ese rasgo, además, se completa con la obsesión por lo remoto y el valor del horizonte. Si el paisaje es una fuerza, si «de nada gozaremos dos veces exactamente» (Miró *dixit*), la naturaleza sólo puede ser analizada por la dialéctica entre lo fijo y lo cambiante. Las mutaciones obedecen a factores externos —la influencia de la luz, los cambios de temperatura, de las estaciones, del entorno humano—, y también a la manera en que el paisaje se trastorna en la mente del observador. Por tal proceso, quien mira puede, estrictamente, *apoderarse* y reconocerse.

Porque en la visión de Miró, según Schwartz, el paisaje es también un modo de descubrir la propia identidad, y la memoria actuaría como la facultad más dinámica en ese sentido. Del recuerdo y de la fusión imaginativa con el pasado que se deja ver —aunque ausente— en la naturaleza y en los demás seres humanos, Miró va configurando una suerte de *utopía rural* (la «aldea blanca»). Esa utopía se entrelaza también con el tópico del «sueño exótico». Soñar con tierras o países lejanos encierra una idea de futuridad, simultánea con la afirmación del propio yo y de su pasado, sin que haya en esto paradoja posible. Más acá de tal tendencia (o reforzándola), se sitúa la gra-

tuidad del acto de vivir, de la travesía por sí misma, aun sin que se sepa o no importe hacia dónde conduce. Schwartz explica esta actitud —el *sigüencismo* mironiano— como la elaboración crítica de ciertos principios de Montaigne. Los personajes, los lugares, las acciones, la ética de Miró en definitiva, se corporiza, ordena y completa como una *estética del chasco.* Lo que triunfa, y hace posible el reconocimiento de uno mismo es el deseo, y no la concreción de ese deseo. «El interés artístico y estético de Miró en la naturaleza es reforzado por los valores éticos y espirituales que ese interés posee para él», sintetiza Schwartz. Después de referirse al valor sensual de las palabras mismas en la obra de Miró, el crítico realiza un registro atento y lúcido de las imágenes visuales (la luz del sol, de la luna y de los astros; las luces artificiales; la función especular del paisaje, reflejo de cosas y de hombres); auditivas (los sonidos y el silencio); olfativas (olor en los elementos naturales o en las acciones y cualidades humanas); táctiles, gustativas; y la manera en que se integran sinestésicamente.

El progreso y sus signos —el telégrafo o el coche, por ejemplo— impiden o al menos introducen desvíos en la relación perfectible entre hombre y paisaje. Lo «plebeyo» se corporizaría en algunos personajes que se han distanciado del paisaje original o que son, sin más, un resultado del propio progreso: «beatos, pedantes, reaccionarios, conformistas y filisteos», por ejemplo.

El artículo de Roberta Johnson, «Time and the Elements Earth, Air, Fire and Water in *Años y leguas»,* aporta nuevos datos acerca de esta idea del descubrimiento individual en, o a través de, el paisaje. Las referencias a Gaston Bachelard sirven para nombrar no tanto un sistema de aproximación a la obra literaria cuanto una coincidencia: a propósito de la naturaleza de la literatura, lo que en Bachelard es teoría, en Gabriel Miró es práctica. En *Años y leguas,* especifica Roberta Johnson, «el agua se asocia con la creación y la eternidad, la tierra simboliza la caída del hombre en el tiempo y en la historia, su dependencia de las estaciones y la agricultura. El fuego es una fuerza positiva y negativa: generadora de vida y destructora de vida, y el aire es una presencia etérea, eterna». Al hablar de la imagen de la tierra, el trabajo humano resulta ser una futilidad necesaria cuando se lo compara con la eternidad de la creación divina.

«El vitalismo mironiano», título del trabajo de Vicente Ramos, aplica el concepto de *vitalidad,* entendida por Ortega y Gasset como «alma corporal», y propone, a manera de clave para comprender la estética de Miró, la expresión que el autor alicantino utiliza en *La novela de mi amigo:* «Veo así como dicen que Dios contempla lo pa-

sado, lo presente y lo futuro en un presente continuada.» La clave, «presente continuado», se asocia claramente con los conceptos desarrollados en el artículo de Schwartz.

Aunque centrado en el análisis de dos novelas, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, el artículo de Yvette E. Miller sobre «Illusion of Reality and Narrative Technique», enuncia una serie de pautas de interés para una posible teoría de la novela en Miró, y estimulantes para nuevas investigaciones sobre el tema. A partir de afirmaciones del mismo Miró, en las que propone una técnica de insinuación, complementaria de su idea de que «no es menester —estéticamente— agotar los episodios», Yvette Miller realiza una rigurosa y fundamentada nómina de recursos que amplían o refuerzan el punto de partida. Contra la crítica que sobre *El obispo leproso* hizo Ortega, calificándola de «perfección estática y paralítica», Yvette Miller elabora una nueva valoración de las dos novelas, intentando hacer una mirada no disociada, sino desde adentro, desde la misma estructura de la composición. La técnica «ecléctica» de mostrar y contar al mismo tiempo va articulándose a través de la diversidad de puntos de vista, el uso de diálogos sin anunciar a los emisores («como en la vida misma»), la mezcla de diálogo y narración, las técnicas del monólogo interior y de la corriente de conciencia, para producir el efecto de que todo sucede en presente y, por fin, la ruptura del principio causa-efecto en el uso del tiempo. Desde la perspectiva sintáctica y estilística se eliminan los nexos verbales en las descripciones y, correlativamente, adquieren relieve los nombres y las construcciones con preposición. La autora del artículo propone, finalmente, un estudio separado sobre la ironía y el humor en Miró, rasgos que considera también fundamentales para comprender a fondo su técnica narrativa.

De algún modo complementario del anterior es el artículo de Edmund L. King, «Life and Death, Space and Time»: *El sepulturero*, obra ésta que integra la serie «Corpus y otros cuentos» de las *Obras completas* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1969). King establece una confrontación entre dos órdenes temporales. Por un lado está el orden estrictamente estético, vinculado con las palabras y su función en el contexto, la presentación de los sucesos y la materia narrativa. Por otro lado se encuentra el orden cronológico, que atañe a los sucesos de la ficción o de la realidad, y que interactúa con el anterior, por asimilación o desajuste. El tiempo se define como un verdadero antagonista, al que es posible asumir en una doble faz: como «pathos», es decir, como padecimiento de su transcurso y, por tanto, en su proximidad con la muerte, y como «comedia», cuando el humor es una forma de resistencia a su propio paso. Concluye King diciendo que «es

muy fácil ver la vida en el tiempo como tragedia (así ocurre en Unamuno). La tarea heroica es verlo, actuarlo, como comedia». En este último caso adquiere relieve el uso de la paradoja y la ironía.

John Kirk es el autor de «Questions of originality: the use of sources in *Figuras de la Pasión del Señor».* Analiza las fuentes utilizadas por Miró, ordenadas en una amplia bibliografía que se reproduce en las páginas finales del ensayo, y fue encontrada en los archivos de la familia. Comprende textos bíblicos, históricos, psicológicos y de literatura en general.

En el artículo de Enrique Anderson Imbert, «La creación artística en Gabriel Miró», publicado por primera vez en la revista *Filología,* en 1959, y reproducido a propósito de este homenaje, se concentran algunas reflexiones obedientes al método de la psicología de la creación. El rechazo del realismo en Miró se origina —y aquí Anderson Imbert utiliza una delimitación conceptual harto discutible— porque quiere describir las cosas no «como son», sino «como las ve». Desde este punto de vista, sus obras son memorias de impresiones más que de meros hechos. La memoria recoge y ordena datos, voluntaria o involuntariamente.

Ernest E. Norden escribe sobre «Trends in Gabriel Miró's Style revealed by his revision of *La señora, los suyos y los otros».* La confrontación de las dos versiones de la misma obra, una de 1912 y otra de 1927 —esta vez publicada como *Los pies y los zapatos de Enriqueta*— lleva a Norden a fijar una constante del estilo mironiano, claramente ejemplificada en la revisión: condensar y eliminar el material superfluo.

«Sigüenza en la vida y la obra de Gabriel Miró», de Heliodoro Carpintero, se ocupa de una serie de artículos publicados en *La Vanguardia* de Barcelona, que dieron origen al *Libro de Sigüenza* en 1917. Carpintero analiza y cuestiona algunas posiciones sobre el valor de Sigüenza en relación con su creador, y concluye que aquél es su «hombre interior», su complementario. Fuentes dispares ayudan a consolidar su teoría: desde el vínculo entre el Amigo y el Amado que expresa Raimundo Lulio, hasta la afirmación de Nietzsche (citado por Miró) según la cual «el hijo es el revelador del padre, y éste se comprende mejor a sí mismo en su hijo». Los personajes ficticios son, a la vez, ellos mismos y el autor, del que revelan —no siempre con una total conciencia por parte de éste— aspectos vitales.

«Oleza y sus gentes», de Ricardo Gullón, es un artículo de 1952, reproducido especialmente, como ocurre con el de Anderson Imbert. Tiene algo que ver con el ensayo de Yvette Miller, porque analiza *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso,* y también remite a la

opinión de Ortega sobre la segunda novela. A esa opinión responde diciendo que el estatismo es «consustancial con la imagen de la ciudad conforme la veían los personajes más destacados».

Finalmente, Paciencia Ontañón de Lope, de la Universidad Autónoma de México, escribe *Realidad y patología de un personaje mironiano.* Se refiere a Elvira Galindo, la solterona insatisfecha de las dos novelas anteriormente citadas. Aplicando criterios psicoanalíticos, las definiciones de Freud sobre la histeria y las actitudes fóbicas ejemplifica el sentimiento de atracción y rechazo frente al sexo, el temor de Elvira al castigo si vive y realiza su deseo. A pesar del débil paralelo final entre literatura y vida, psicología mediante, merece la pena destacar que el artículo de Ontañón de Lope, junto con el de Yvette Miller, son los únicos donde se esboza el problema de la frustración erótica en algunos personajes de Miró. La última autora llega a hablar de «Oleza y su pueblo vistos como un microcosmos de misticismo y sensualidad», de una «rarificada atmósfera de hiperestesia», y, a modo ilustrativo, afirma que los rituales religiosos ofrecen la ocasión de mezclarse con seres de otro sexo. El tema excede los límites de esta serie de ensayos, pero puede servir de pie como para acceder y apoderarse de alguna otra parcela del espacio de Gabriel Miró.—*MARIO MERLINO (Plaza de España, 9, 3.° izqda. MADRID-13).*

JUAN IGNACIO FERRERAS: *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX,* Madrid, Cátedra, 1979. Premio Rivadeneyra de la Real Academia Española.

Hay que confesar que la abundante aparición de estudios históricos y económicos sobre nuestro siglo XIX en fechas recientes no ha sido seguida ni acompañada, por lo menos con semejante abundancia, por la publicación de monografías literarias sobre el mismo período. Sin embargo, nuestra literatura decimonónica, sobre todo en el campo de la novela, es la única que puede compararse con la de los Siglos de Oro, y, por otra parte, nuestra novelística del siglo pasado soporta con holgura cualquier confrontación con el resto de la literatura extranjera.

Juan Ignacio Ferreras, profesor residente en Francia y lamentablemente olvidado por la Universidad española, había empezado su carrera, digamos editorial, en 1970, con dos libros aparecidos en

París *(Tendencias de la novela española actual* y *Teoría y praxis de la novela);* poco después comenzó la publicación de una serie de estudios sobre la novela del siglo XIX, de los que han aparecido tres títulos *(Orígenes de la novela decimonónica, El triunfo del liberalismo y de la novela histórica* y *La novela por entregas,* todos ellos en la madrileña editorial Taurus) y a los que seguirán otros que, en principio, abarcarán esa totalidad novelística decimonónica, tan rica como en buena parte desconocida.

Para Ferreras, y por lo que se refiere al campo de la investigación, existen dos caminos siempre paralelos, uno que podríamos llamar de pura teoría y otro que llamaremos positivo. Por haber estudiado desde 1960 con los sociólogos Goldmann y Gurvicht, Ferreras se inclinó muy pronto por seguir la senda de una sociología de la literatura y a esta dirección responden sus libros *Introducción a una Sociología de la novela española del siglo XIX* (publicado por «Cuadernos para el Diálogo») y, sobre todo, sus *Fundamentos de una Sociología de la Literatura* (de inminente aparición en la editorial Cátedra). Teóricamente, Ferreras pretende partir siempre de una producción literaria dada para estudiar después frecuencias y tendencias y situar, por último, autores y obras. Es un camino teórico que va de la totalidad, como él mismo dice, a la totalización, o del todo a las partes.

Naturalmente, tal investigación, sobre todo referida a nuestro novelar del siglo XIX, necesitaba un acopio de datos considerable; nenecesitaba, ni más ni menos, un catálogo de novelas. Y tal es, en principio, la justificación de la obra que comentamos desde la perspectiva del autor, pues, desde una óptica global, no necesita explicación alguna un tipo de trabajo semejante y de tan inmediata utilidad.

Desde hace unos doce años, Ferreras ha ido acumulando datos, haciendo y rehaciendo fichas en un intento de descripción que cervantinamente podríamos denominar de «descomunal y soberbio». El resultado se llama *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX,* al que la Real Academia acaba de conceder uno de sus premios Rivadeneyra. A partir de este *Catálogo* —que el mismo Ferreras se apresuró a explotar para la confección de los tres libros dedicados a la novela decimonónica que hemos citado más arriba— es posible escribir ya esa historia de la novela, positiva, moderna, que está aún por hacer y que esperemos que se lleve a cabo en alguna fecha próxima.

Estamos acostumbrados, a partir de los consabidos manuales, a conocer y a estudiar la novela sobre y a través de una serie de nombres y títulos; semejante selección —ya que se trata siempre precisamente de una selección— obliga al estudioso a intuir todo lo que falta, a imaginar un camino del que sólo se nos ofrece el final o los finales. Para Ferreras, y según expone en sus libros teóricos, el proceder investigador ha de ser invertido: se trata de empezar en los orígenes, de comprobar la producción, de investigar las tendencias y sólo después se podrá acometer el estudio de las obras (más que el de los autores). De tan sencilla, pero muy trabajosa manera, Ferreras escribió sus *Orígenes de la novela decimonónica,* que abarca de 1800 a 1830, libro que nos puede servir de ejemplo para lo que decimos. Según los manuales e historias de la literatura más comunes y divulgados, en las tres primeras décadas del siglo y hasta 1830, año aproximadamente en que aparecen las primeras novelas históricas, en España no existe nada en este terreno o sólo hay traducciones; Ferreras, a partir de su *Catálogo,* entonces inédito, demostraba que no solamente había algo sino aun algos: cerca de doscientos títulos y cinco tendencias novelescas bien diferenciables a las que el estudioso sometía a catalogación.

Según el *Catálogo* que comentamos y que el mismo autor considera humildemente incompleto según el *finit non coronat opus* que lo cierra, en la España del siglo XIX existen cerca de dos mil autores de novelas, de varias o de una sola novela. ¿Cuántos títulos existen? Aunque por desgracia no vienen numerados, yo me inclinaría por los cuatro o cinco mil títulos, quizá algo más, quizá algo menos. Cantidad o producción, como se comprenderá, considerable y que de alguna manera habrá que tener en cuenta a la hora de un análisis global de este género en el siglo pasado.

Vengamos ahora a la descripción del libro premiado por la Academia. Ferreras, en una concisa pero muy interesante «Introducción», nos explica cuál ha sido su método: ante todo, ha abandonado bien pronto las bibliotecas para dedicarse a la caza de títulos por otros campos: catálogos comerciales, revistas, periódicos, colecciones particulares, etc. Tal método, confiesa el propio autor, no es muy ortodoxo, pero presenta la ventaja de abrir nuevos caminos y de permitir nuevos descubrimientos. Ferreras llega a decir también que no sólo intenta describir la caza, sino los terrenos de caza, por eso incluye en su obra un número impresionante de bibliotecas, revistas, álbumes, colecciones, etc., que, siempre según Ferreras, han de en-

cerrar en sus inexploradas páginas más de un título, más de un autor. En la parte de la Introducción titulada «Fuentes» se nos presenta una selección muy escogida de diccionarios, topobibliografías, etcétera, utilizados por el autor.

El texto mismo del *Catálogo,* que viene a dos columnas, está compuesto por dos mil ciento cincuenta y ocho entradas, y el orden es el alfabético por nombre de autor o título de obra anónima. Cada autor es presentado con brevedad (fechas de nacimiento y muerte, periódicos en los que colaboró, otras publicaciones, filiación política o religiosa, etc.), pero esa información es bastante útil en los casos más desconocidos. Las obras se describen también de un modo original en lugar de seguir las reglas admitidas universalmente (título, ciudad, editorial, año, etc.). Ferreras explica que le parece más práctico para un estudio de la novela decimonónica (época en la que editor y librero no están diferenciados claramente) describir la obra de la siguiente manera: título, ciudad, año, número de páginas, tamaño y editor o librero. La obra termina con tres apéndices: uno en el que se recogen los pseudónimos empleados por los autores, otro titulado «Novelas anónimas o que aparecen como anónimas» y un tercero que obedece al enunciado «Obras colectivas, colecciones, bibliotecas, revistas, álbumes, prospectos, galerías, etc.».

El Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX, que acaba de editar con pulcritud la editorial Cátedra, no viene exactamente a «llenar un vacío», como se suele decir, sino a iniciar una serie de investigaciones que habrán de partir de nuevos supuestos teóricos y prácticos. Con seguridad que no es completo y que nuevas adiciones —del propio Ferreras o de otros estudiosos— nos permitirán en un futuro próximo tener a la vista un fondo documental inexcusable para cualquier interpretación posterior. Piénsese, por ejemplo, en la utilidad, a partir de los datos de Ferreras, de una ordenación cronológica de la novelística del siglo pasado. Ello desharía hipótesis o juicios repetidos que muchos sospechamos poco fieles a los hechos, pero que no podemos contradecir sin el soporte de unos datos precisos. Sin duda que Ferreras se encuentra más a gusto en otros libros suyos de tipo interpretativo; en éste ha realizado una labor ingrata pero de todo punto necesaria y de la que todos nos beneficiaremos.—*SANTOS SANZ VILLANUEVA (Blasco de Garay, 19. MADRID-15).*

LEOPOLDO ALAS «CLARIN»: *Pipá.* Cátedra Ed., Madrid, 2.ª ed. 1978 (edición de Antonio Ramos-Gascón, introd. y notas).

La publicación de *Pipá,* con una excelente introducción de Ramos-Gascón, viene a sumarse al reciente interés de la crítica literaria por la obra de «Clarín».

Esta extensa introducción hace una valoración de la obra de Leopoldo Alas y su significación en la literatura del momento, que contrasta con las apreciaciones de la crítica tradicional.

En efecto, la crítica del pasado abordaba con ligereza los aspectos naturalistas de «Clarín», pasando por ellos como sobre ascuas, insistiendo siempre en su no-determinismo, no-positivismo y espiritualismo, para llegar en seguida a la última fase, idealista, que significaría un repudio de su anterior coqueteo naturalista.

Ramos-Gascón, por el contrario, y siguiendo una línea interpretativa más actual —quizá iniciada por autores como S. Beser y J. L. Aranguren—, hace inteligentes anotaciones acerca del determinismo de «Clarín», y destaca que su etapa narrativa última no puede considerarse a la ligera como un arrepentimiento de su naturalismo, pues, en cierta medida, hay una persistencia ideológica respecto a su etapa anterior.

En cualquier caso, pienso sería preciso recordar la diferencia de calidad artística entre *La Regenta* —de la etapa naturalista— con su profunda disección psicológica y social, a la manera naturalista —con los elementos determinantes de lo que «Clarín» llamaba el «medio moral social», sobre los personajes—, y la deslavazada narración *Su único hijo* —que correspondería al idealismo salvador de sus últimos años—. En definitiva, la imagen de «Clarín» ha sido sometida por la crítica del pasado a una manipulación un tanto deformadora, y quizá sea precisa una relectura de sus texto que conduzca a una interpretación más correcta en su adecuado contexto cultural. Esto es lo que parece intentar una crítica literaria más reciente, descubriendo en Leopoldo Alas un autor de peculiares características en el panorama intelectual de la época, tan remiso a novedades, sobre el que destaca por su conocimiento profundo y sin prejuicios de las interesantes problemáticas intelectuales suscitadas en la época, fuera de España, y por su aplicación a la realidad concreta de nuestra historia y nuestras letras.

A este respecto, la difusión y estudio de los escritos teóricos y ensayísticos de Alas, por Sergio Beser, me parece han sentado las

bases de una apreciación distinta de su obra literaria. En «Clarín» teoría literaria y narrativa se encuentran en completa relación.

La introducción de Ramos-Gascón reconstruye las líneas fundamentales de la biografía clariniana, destacando aspectos ideológicos que suelen olvidarse. Se refiere asimismo a su actividad periodística e intelectual. Proporciona, en definitiva, los datos biográficos y culturales precisos para entender el decurso del autor, ajustándose al verdadero sentido de su obra.

Los cuentos que se recogen en el libro, comenzando por *Pipá,* que da título al volumen, escrito en 1879, vienen a completar la edición de cuentos de «Clarín» realizada hace tiempo por Alianza Editorial.

Salvo *Pipá,* de 1879, el resto de las narraciones fueron escritas entre 1882 y 1884. Esto es, coinciden con el descubrimiento del naturalismo en España —y su pseudoasimilación consiguiente—; en esta fecha se publica *La cuestión palpitante* —obra que confunde realismo y naturalismo en sus discusiones—, y «Clarín» publica su ensayo fundamental «Del naturalismo», recogido en la revista *La Diana.*

Dada la escasa asimilación del naturalismo francés en nuestro país, la obra de «Clarín», que manifiesta una profunda preocupación ideológica por un correcto entendimiento del tema, más allá de los tópicos con que los autores tradicionales se defendían de la cuestión, posee indudable interés y originalidad. «Clarín» es uno de los pocos autores naturalistas en España capaz incluso de discutir las concepciones del Zola de *Le roman expérimental* (1880), y manifestar una actitud personal al respecto, pero partiendo de una comprensión adecuada de estas ideas.

En efecto, el naturalismo de la Pardo Bazán parece más bien un barniz escenográfico y de modismos de diálogo. El propio Zola se admiró de que aquí se la considerara naturalista. Y recuérdese que el prólogo de «Clarín» a *La cuestión palpitante* se refiere, con su habitual cautela, a lo que *no es* el naturalismo, tal vez porque si se refería a lo que *es,* la obra de Pardo Bazán tendría que ser excluida. Aquí se despojó al naturalismo de su contenido ideológico molesto y sólo se asimilaron —al cabo de bastante tiempo— las formas. No deja de ser divertido que hasta Pattison, autoridad en el tema, acepte que *Pequeñeces* (1890) del P. Coloma es una novela naturalista —como quería Pardo Bazán.

Todo este asunto no es una simple cuestión de etiquetas culturales o una discusión academicista sin interés —como cree J. L. Aranguren en sus *Estudios literarios,* al principio del magnífico estudio que dedica a *La Regenta*—. Se trata de recuperar unas coordenadas de

interpretación, alteradas por una confusión en absoluto gratuita, pues fue provocada por una oposición ideológica de época, que refleja una toma de postura al respecto. En otro lugar he tratado este tema más ampliamente. Aquí sólo quiero destacar la originalidad de «Clarín» como uno de los pocos autores que en la época supo asimilar sin prejuicios este tema, sin falsear la cuestión, y manifestar una postura personal en sus escritos teóricos y en su narrativa.

La importancia de los relatos recogidos en el volumen *Pipá* estriba precisamente en que reflejan los primeros intentos de «Clarín» por adecuarse, con su peculiar manera, a la nueva tendencia narrativa del naturalismo. Su interés deriva de que constituyen una especie de preparación a *La Regenta* (1885), incorporando poco a poco una serie de concepciones acerca de la existencia y una serie de ideas acerca de los modos de narrar.

Por ejemplo, el relato *Pipá* semeja inicialmente un cuento tópico —en la línea idealista más próxima al folletín— de tema navideño, con niño pobre visitando casa rica en día de nieve. Sin embargo, la narración toma un curso distinto a mitad del relato, hasta llegar a un final de agrio sabor.

A lo largo de las diversas narraciones, el lector interesado en la obra de «Clarín» asiste a un dominio progresivo del arte narrativo, que preludia esa interesante obra que es *La Regenta*.

Pipá, dentro del ambiente convencional de los cuentos navideños, posee un *charme* original, y un cruel final, que chocan con los planteamientos iniciales del cuento. Representa ya un intento de ruptura con el pasado idealista, y un regreso a la realidad. Incluso podrían señalarse elementos de *La Regenta* posterior: un cierto fondo eclesiástico, un final de tono impersonal, el tema de la incomprensión social hacia un personaje soñador cuyas ilusiones se queman.

Amor'è furbo (1882) tiene un tinte satírico y paródico, que predomina en todos estos relatos. Hay una exaltación de la ficción que siempre crea el arte, y un tono de parodia —que parece satirizar las comedias de capa y espada— aunque envuelto en modos de narración algo idealistas; el estilo narrativo va adquiriendo la claridad y la plucritud peculiares de Alas; hay numerosos rasgos de la personalísima ironía clariniana, irónica elegancia en frases perfectas, que confieren una digna comicidad a asuntos que podrían parecer grotescos.

Mi entierro (1882) constituye una divertida parodia de los relatos románticos en los que el personaje asiste a su propio entierro. La impersonalidad en la sátira, y la elegante lejanía características de «Clarín» son valores de la narración. Hay escenas que apuntan a *La*

Regenta, en las discusiones del casino, discursos de sociedad —la verborrea hispana de época—. El entierro parece un recurso del autor —usado con cierta ternura— para descubrir la hipocresía general.

Un documento (1882) continúa el tono irónico de estos relatos. Aparecen aquí también rasgos que desarrollará en su gran novela posterior: la murmuración, los monólogos intimistas del personaje femenino, reflexión acerca de los sentimientos con su problematismo consiguiente, estudio psicológico del alma femenina, etc. Resulta curioso que el «documento» que toma el artista naturalista —que se presenta como impersonal y frío— es una historia de amor falsa y cursi —idealista—. Siempre la ironía de «Clarín», ganando fuerza.

Avecilla (1882) es una divertida parodia de un burócrata, aquejado de una curiosa fiebre especial que podríamos llamar «misticismo burocrático». La ironía se basa aquí en una fina exageración de los sucesos, hasta extremos paródicos, que nunca pierden el punto necesario de elegancia y de comprensión humana. «Clarín» parece iniciar su sátira del misticismo hispano.

El hombre de los estrenos (1884), *Las dos cajas* (1883), *Bustamante* (1884) y *Zurita* (1884) completan el volumen, añadiendo en cada caso una nota distinta de ironía, el juego con un nuevo recurso narrativo, la experimentación con un nuevo modo de relato, como ejercicios preparatorios para la compleja exhibición narrativa que sería en seguida *La Regenta.*

Se trata, por tanto, de narraciones breves, de tono festivo, que sirven para ilustrar la elegante ironía de «Clarín» y su progresivo dominio de los recursos narrativos. Momentos preparatorios para una novela importante.—*DIEGO MARTINEZ TORRON (Maldonado, 55, apartamento 503. MADRID-6).*

GABRIEL CELAYA: LA INTENSIDAD POLIFONICA

Proteica como pocas, y como pocas esencial, la obra entera de Gabriel Celaya (*) suma ya más de cuarenta libros y aún está vigorosamente abierta, consciente de su esencial desgracia pero abrazada a la vida con desesperación, ahogada de ritmos, estertores, segundas voces, solidaria e insurrecta, discordante a la vez que musical. La releo con pasmo, con terror de descubrimiento, como cuando una

(*) Gabriel Celaya: *Poesías completas* (1932-1976), Ed. Laia, Barcelona, 1977.

música —apostada en el hueco de la memoria— nos hace tropezar, se nos impone con exigente codicia y destruye de un seco manotazo la costosa e inútil secuencia de nuestras frágiles seguridades. Todo en ella parece decir: Malhaya la poesía juiciosa, ahíta de seguridades, que se encierra con siete llaves en su asepsia neutral. Malhaya la poesía que no suda, que no raspa, que no proviene de una ebriedad para volcarse o resonar en otra...

Entiendo —con Celaya— que la poesía ha de ser escándalo, subversión, estremecimiento y desequilibrio. No porque su materia sea la desgracia (qué fácil inventarla sin sentirla), sino porque su materia es el todo, lo excesivo, la extremada alegría y la extremada pena, la resonancia descoyuntada de lo vivo. Aunque cante al amor en su exceso relampagueante, aunque estalle de pánica alegría, siempre será trágica: tragedia del límite, traición oscura de lo que fatalmente se acaba.

Parece imposible que en un solo poeta se den registros tan vastos; que un solo hombre se pueda desdoblar, enfrentarse a sí mismo, aunar —con idéntico brío— tal delicadeza, tal furia. Hay muchos Celayas y sería indecente tratar de someterlos a una camisa de fuerza. ¿Quién ampara esa desaforada diversidad? ¿Qué razón última —o mejor, qué vital sinrazón— le da cuerpo y sentido? Quiero pensar que es la propia biografía del poeta, es decir, su pavor y su pasmo de estar vivo, «la tromba que me arrastra, que me ama y destruye»... Siempre pensé que cada hombre es la suma infatigable de sus contradicciones, la resultante —jamás verificable, porque llega la muerte— de muchos dobles que batallan por anularse y por prevalecer. (Qué bien entiendo los heterónimos de un Pessoa, de un Félix Grande.) Desgraciadamente, esa suma contradictoria suele estar amputada —muñones vergonzantes que señalan otras tantas vías muertas— y apenas exhibimos una de las múltiples máscaras, tal vez la más sumisa, la que da cuenta de un oficio, de un rostro acartonado en el daguerrotipo de un solo gesto, la sorda cantinela de unos dogmas secretamente descreídos.

Es un insulto tachar de superficial al hombre que cubre en sí mismo numerosos destinos, al poeta que extrae de su pasión registros divergentes, al amante que nunca agota un cuerpo: es el ser que verdaderamente vive, el insurrecto que jamás se resigna a ser atrapado en una pose muerta: la de ser esto o aquello, la de estar aquí o allí, cuando se puede ser esto y aquello, y estar aquí y estar allí. Esa veleidad es sólo aparente. En el fondo traduce la más honda fidelidad a la vida que es múltiple, que si cierra una puerta ya está abriendo otras miles. Ese hombre reivindica, por todos, para todos, la libertad. Por eso el compromiso político de Celaya, con ser inequívoco, no es

reducible a ideologías. Celaya ama la libertad, pero la ama entera y para siempre, con audaz utopía; reivindica su cuerpo y el de todos; exige ser, pero lo exige de manera radical «porque apenas si nos dejan decir que somos quien somos», y ese vivir a golpes —que denunciaba en su severo y lúcido poema— era denuncia de una amputación —mucho más que política— vital.

Muy bien señala José María Valverde —en adensado prólogo a estas «Poesías completas»— la lección de un Celaya que daría materia para siete poetas, no tanto por cantidad de libros cuanto por variedad y originalidad, frente a tanta monotonía miniada. No voy a levantar bandera por una poesía de infinitos registros, si no es apasionadamente sentida. Yo apuesto, con mayor ahínco, por lo intenso. Y ahí es donde Celaya —en pleno sucederse arriesgado— se enfrenta con su propio dolor y justifica la «inutilidad» de toda poesía:

«¡Oh, no serás dichoso,
mas sabrás que estás vivo!»

JOSE MARIA BERMEJO (Ferraz, 35. MADRID-8).

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

OBRA EN MARCHA 1. *La Nueva Literatura Colombiana.* Compilador: J. G. Cobo Borda. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1975.

A medida que transcurren los años, América se constituye para Europa en una realidad cada vez más cercana; pero aún sigue acusando, en muchos aspectos, un conocimiento realmente difuso.

Por todo ello, no podemos menos que expresar nuestra satisfacción más profunda, ante el advenimiento de este volumen, que contiene 30 textos de escritores colombianos de las últimas promociones y cuyas edades oscilan entre los veinticinco y treinta años. Proceden de distintas latitudes de la patria de Jorge Isaacs; pero apresurémonos a aclarar. No conforman ellos un compendio escogido en forma de antología, sino más bien una proposición; o si se quiere una guía de lectura directriz. O para ser más categóricos, un índice de distintivo generacional integrado por aporte de autores que poseen un singular y personal aliento expresivo, pero que no obstante ello, por

limitaciones de difusión, son todavía, en muchos casos, ajenos al escrutinio preferencial de sus compatriotas.

Están representados en este valioso esquema expositivo, los narradores: Darío Ruiz Gómez, Daniel Samper Pizano, Jaime Manrique Ardila, Roberto Arango, Jairo Aníbal Niño, Ricardo Cano García, Héctor Sánchez, Alberto Duque López, Manuel Hernández, Arturo Alape, Amalia Iriarte, Alvaro Romero, Luis Fallad, Alonso Aristizábal, Alberto Burgos, Gustavo Mejía, Julio Olacieregui y Germán Santamaría. Junto a ellos se ha congregado también a los poetas: Nicolás Suescún, Jaime García Maffla, José Manuel Arango, Aníbal Arias, Fernando Garavito, Darío Jaramillo Agudelo, Augusto Pinilla, Elkin Restrepo, Paula Gaitán y Santiago Mutis. El último de los nombrados contribuye también, simultáneamente, con un relato breve de sustancioso contenido.

Arriola, Borges, Carpentier, Cortázar, Faulkner, Hemingway, como así también García Márquez, les transmiten a los prosistas, indelebles señales, mientras que en los cultores del poema, rastreamos, entre otros, el signo o las actitudes inmarcesibles de Artaud, Eliot, Neruda, Paz, Saint-John Perse y Vallejo; positivas influencias que los nuevos escritores asimilan y transforman con el más ingenioso denuedo y dando, como quien dice, cumplimiento a esa aseveración que tanto le agradaba repetir desde su irónica preceptiva, al inolvidable Premio Nobel chileno, cuando expresaba: «Como no nos agrada que se nos califique como hijos de mala madre, es que desde jóvenes nos buscamos padres excelentes, hasta que más tarde, si se puede, se concreta la independencia.»

La ocurrente señalación parece cumplirse aquí al pie de la letra.

¿Pero cuál será, en suma, la finalidad primordial de dar a conocer esta compendiada conjunción de textos tan heterogéneos?

El conocido poeta y crítico bogotano J. G. Cobo Borda, autor responsable del volumen y su nómina, a propósito de su justificación respectiva, nos dice desde el prólogo de la obra:

«Si nuestra literatura no ha sido precisamente un modelo en cuanto a innovación se refiere, en el hecho de ponerse en cuestión para cuestionar también el lugar secundario que ocupa, como un capítulo más del conformismo nacional (no así de sus aportes marginales que constituyen nuestra auténtica tradición), estos autores parecen buscar una vía fructífera: la del riesgo: crítica e imaginación. El carácter concreto del lenguaje ante una situación igualmente concreta: no el arte como un sustituto de la eternidad, sino el juego, y la indagación: un método de conocimiento desvelando aspectos inéditos de nuestra realidad, creando otra realidad.»

Prevenido, pues, de los alcances de este proyecto, que concreta a la postre una búsqueda tan auténtica como necesaria, pensamos que los nobles anhelos que animaron la necesidad de dar a conocer esta importante secuencia literaria, deben ser imitados en otros países hispano-parlantes, para que vayamos teniendo ya un vivo anticipo del *cómo* y del *por qué* de sus escrituras, que desde ya se nos manifiestan llenas de bríos y estructuras diferentes.—*A. F.*

BALDOMERO SANIN CANO: *Escritos.* Biblioteca Clásica Colombiana. Bogotá, 1977. 790 pp.

Cuando se reúne en un volumen la obra de un ensayista de larga y fecunda trayectoria como Baldomero Sanín Cano, el resultado es siempre algo así como una atrayente sinfonía temática.

Este colombiano insigne o, si se quiere, este sudamericano fundamental que nos ocupa nació en la villa de Río Negro y falleció en Bogotá en 1954; por tanto, perteneció a una de las más brillantes generaciones del Cono Sur; esa que comienza a perfilarse en la segunda mitad de la centuria pasada, para ensamblarse por espacio de muchos años en los anales de la presente, rechazando la contribución tutelar de todo lo europeizante carente de visos de una transformación universalista.

Como sucediera con otros tantos escritores y pensadores de su continente, Sanín Cano llega al campo de la idea de transmisión escrita para completar sus tempranas experiencias de docente. Y ello viene a suceder no mucho después de 1880, que es la fecha de recepción de su diploma de instructor en la Escuela Normal de su tierra nativa; ese pasaporte pedagógico, que luego le permitirá ejercer, sin inconvenientes, su magisterio en ciudades interiores como Titiribí, Antioquia y Caldas.

Al radicarse en Bogotá, en 1885, goza ya de cierta fama, tanto en el campo de la enseñanza como en ese otro de meritorio articulista, sobre todo en distintos periódicos provincianos.

A partir de su nueva residencia todo cambiará para el inquieto rionegrino, puesto que pronto ingresará en la burocracia estatal, elevándose desde el modesto cargo de superintendente del primer tranvía a caballo a secretario del Ministerio de Hacienda; tarea que deberá resignar en un lapso muy breve, para acceder como represen-

tante al Congreso Nacional. Cuando concluya su mandato se iniciará en la labor diplomática, consolidando una envidiable trayectoria que dará comienzo con las responsabilidades consulares en Londres, en 1879, para ser ascendido a la jerarquía de ministro plenipotenciario en diferentes países. En ellos se vinculará estrechamente con los más auténticos exponentes de las letras e iniciará lo que se ha llamado, por parte de sus biógrafos, «el ciclo intelectual del viejo mundo», signado por sus felices colaboraciones en selectas publicaciones como la *Modern English Review*, o a aquella memorable *Hispanía*, inolvidable vocero literario que editaba en la capital inglesa el entusiasta y siempre recordado Santiago Pérez Triana.

Es que era la época —como dijera un contemporáneo suyo— más brillante de su carrera exterior, puesto que sin resignar las encomendadas tareas específicas, alternaba las mismas con el dictado de una cátedra en la Universidad de Edimburgo.

Ya por entonces su figura había alcanzado una vasta proyección cosmopolita, lo que influyó, sin duda, para que la Sociedad de las Naciones lo consagrara como miembro de la Comisión de Cooperación Intelectual en representación de todos los países de América Latina; distinción bien merecida si tenemos en cuenta que las élites intelectuales, especialmente las juveniles, tanto del nuevo como del viejo mundo, le habían consagrado ya como un indiscutido mentor de las letras castellanas. Y como una auténtica prueba de ese prestigio podría señalarse que algunas afirmaciones de su preceptiva eran repetidas en todas partes. Como, por ejemplo, aquella que se refería a la consolidación de su personalidad y donde afirmaba:

«Aprendí en Renán la tolerancia; en Amiel, la necesidad de buscarle un objeto serio a le existencia; en Nietzsche, la manera de educar la voluntad, y en todos, el culto de la belleza de las formas y de las normas de la vida.»

A lo largo de la suya, tan intensa como fecunda, ya no marginará estos decisivos principios orientadores. Por eso, para sus compatriotas más ilustrados, su docencia se proyecta en forma excepcional, no sólo como un incansable aportador de jugosas crónicas y notas destinadas a las ávidas masas de lectores, sino también como indiscutido consagrador de talentosas figuras de las letras, las cuales, con el andar de los años, llegarán a escalar las más altas cumbres de su país, tal como ocurrirá con Guillermo Valencia o José Asunción Silva.

Por lo demás, Sanín Cano fue poseedor de un hondo sentido de percepción para captar las revoluciones más trascendentales generadas por el espíritu humanista. Y ello se refleja en la vigorosa

apoyatura de su prédica. Y lo mismo le resultará referirse a la primera muestra de arte impresionista celebrada en la desdeñosa Bogotá de principios de siglo, que profundizar con entusiasmo en los que podrían llamarse pormenores recientes de la vieja obra de Shakespeare, o hacer un exhaustivo estudio de los hombres y teorías primordiales que intentan conducir el pensamiento contemporáneo.

Alguien ha dicho alguna vez que «*los periodistas auténticos son aquellos que no saben de nada pero escriben de todo*». Sanín Cano —quien en el fondo real de sus ambiciones parece pretender no ser ni más ni menos que un hombre para el mensaje cotidiano de la prensa escrita— conoce, por cierto, aquella temeraria afirmación; tratará de desvirtuarla a cada instante, dotando a su quehacer de eficiente originalidad y de vibrante consolidación expresiva.

Mucho había traficado Sanín Cano en las efímeras lides del papel y la tinta de matutinos y vespertinos de diverso rango cuando, con mucho ímpetu, como también con no pocos temores, accede a su carrera bibliográfica.

Y en honor a la verdad debemos consignar que los tres primeros títulos de su extenso caudal de contribuciones no alcanzan la proyección esperada, tal vez por poseer un contenido extremadamente localista, como ocurre con *Colombia hace sesenta años* (1888), *Administración Reyes, 1904-1909* (1909) y aquel estudio discursivo que tituló *Núñez Poeta*, y que firmó con el seudónimo de Brake; tres obras que por varios de sus críticos fueron calicadas de olvidables, y tal vez con razón. Todo esto sin desdeñar ni disminuir los pormenores de esa ciertamente más robusta que iría asomándose con el transcurso de los años. Para la mayoría de esos comentaristas, la verdadera línea de producción libresca comienza con *La civilización manual y otros ensayos* (Ed. Babel, Buenos Aires, 1925), título que surge de un artículo publicado en las páginas del matutino *La Nación*, de aquella capital rioplatense, donde Sanín Cano dirigía todo lo concerniente a política internacional. El libro, en conjunto, es una especie de selecta miscelánea; una constelación de asuntos bien diferentes. Allí se habla de cuestiones que surgen de la simple observación de las leyes anatómicas, de la misma manera que se aborda un tópico científico, o poético, entonces de rigurosa actualidad.

Esta obra señera, que la crítica de España y América recibió con ponderables y alentadores juicios, marca, pues, los inicios de esa trayectoria que será incansable y fecunda. A ella le seguirán: *Indagaciones e imágenes* (Ed. Colombia, 1926), *Crítica y arte* (Ed. Librería Nueva, 1932), *Divagaciones filológicas y apólogos literarios* (Ed. Ar-

turo Zapata, Manizales, 1934). Tal vez sea éste el libro más inhallable de todo el conjunto y, sin embargo, uno de los más jugosos en cuanto a sus disquisiciones sobre nuestro idioma y su consiguiente porvenir, su dinámica y sus modificaciones: «Las reformas que se han implantado en unas partes —afirma en el capítulo denominado "Porvenir del castellano"—, las concesiones que de mala guisa le han hecho en otras, ya tienen al socialismo obrando en la Historia. Así entiendo que pasa con las lenguas. Están las vivas en incesante devenir.»

Luego vendrían sus *Ensayos* (Ed. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá, 1942), y le seguirán *Letras colombianas* (Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1944); *De mi vida y otras vidas* (Ed. Revista de América, Bogotá, 1949); *Tipos, obras, ideas* (Ed. Peuser, Buenos Aires, 1949); *El humanismo y el progreso del hombre* (Ed. Losada, Buenos Aires, 1955), y *Pesadumbre de la belleza* (Ed. Mito, Bogotá, 1957).

En todos y en cada uno de estos volúmenes el esquema expositivo es siempre el mismo: una selección rigurosa de varios artículos de especificación diferente; pero adosados con un condimento novedoso, capaces de atraer y sugestionar. Es indudable que Sanín Cano posee en este caso los elementos primordiales que le conceden la fisonomía de un ensayista de fuste: la sagacidad expositiva y la acepcia de su prosa, elegante y precisa, carente de todo retoricismo.

Pero la nómina de obras que le pertenecen quedaría incompleta si no hablásemos de dos contribuciones didácticas, publicadas en inglés. Se trata de: *An elementary Spanish grammar* y *Spanish reader*, ambos dados a conocer en Oxford en 1920.

De todo ello nos enteramos examinando detenidamente esos cuidadosos *Escritos*, texto en el que se pretende abarcar todas las facetas de la vastísima personalidad autoral: el literato y el hombre. Pero uno y otro parecen complementarse equitativamente. Sanín Cano es lo que es, lo que dice y lo que escribe. Una de las páginas más comentadas por sus compatriotas a lo largo de su longevo historial es, sin duda, alquella en la que habla con énfasis de los principios de convivencia higiénica que poseían los aborígenes del Nuevo Mundo, y que luego perdieron al contacto con sus conquistadores de ultramar.

Y esto está dicho así, de manera contundente, porque él, como otros muchos representantes de su generación, es un brioso polemista de conceptos insobornables y tajantes. Su temperamento intelectual, ese que tantas veces ensalzara certeramente el nombre y

la obra de algunos exponentes estelares de las transformaciones culturales del mundo contemporáneo, se investía de pronto con otro carácter: se hacía hiriente y agresivo. Y arremetía sin ninguna misericordia, especialmente contra quienes consideraba como agresores de la dignidad de su continente. Y sus saetas impresas, que ocupan un nutrido número en este compendio de sus páginas más ponderables, apuntan sin eufemismos a conocidas figuras, como Marinetti, Menéndez y Pelayo, Papini, Unamuno, etc. Y de todas y cada una de estas controversias —que a veces alcanzaron la lejana respuesta y una nueva y más empecinada contestación por parte de nuestro autor— emergió casi siempre como un expositor veraz y satisfecho.

Sanín Cano, que alcanzara en vida reconocimientos académicos y el favor que se dispensa en algunos países a los auténticos patriarcas de la intelectualidad, se nos transparenta en la integridad de estos *Escritos*, con la fuerza de un articulista profundo y seguro, capaz de sentir y trasladarnos, sin obstáculos, a la esencialidad de las cosas que le preocupan o analiza.

En la parte final, otras figuras consulares de las letras sudamericanas, como José Carlos Mariátegui, Francisco Romero, Germán Arciniegas, Hernando Téllez y Jorge Gaitán Durán dan amistoso testimonio sobre los aspectos más cautivantes del recordado autor.

Escritos está presentado con la proverbial jerarquía de la denominada «Biblioteca Básica Colombiana», de Bogotá, y fue compilada con ejemplar idoneidad por el poeta y crítico S. G. Cobo Borda.—*ARIEL FERRARO (Peña Prieta, 52, 3.º, 7. MADRID).*

«EL TRUENO DORADO», UN LARGO SILENCIO DE VALLE-INCLAN

Por unos motivos o por otros, este año se cumplen las cuatro décadas de la muerte de varios cientos de miles de españoles. También falleció Valle-Inclán el 5 de enero de 1936. Y después de su ausencia aún se publicaron trabajos suyos en diarios y revistas, como es el caso de *El trueno dorado.*

Esta es la obra que ahora Nostromo Editores ha editado, con prólogo y notas del malogrado Gustavo Fabra Barreiro y con el subtítulo de *Novela póstuma de Ramón del Valle-Inclán* (1). La misma, según

(1) *El trueno dorado*, novela póstuma de Ramón del Valle-Inclán, Nostromo Editores, Madrid, 1975.

indica el mencionado Fabra Barreiro, apareció en varias entregas, o sea, «semanalmente en el diario *Ahora,* de Madrid, con ajustadas ilustraciones de Salvador Bartolozzi, entre el 19 de marzo y el 23 de abril de 1936».

En *El trueno dorado* vuelve Valle-Inclán a mostrarnos el retrato de una sociedad plena de contrastes, donde existe un continuo conflicto entre dos mundos radicalmente distintos: los poderosos, con su aparente hombría de bien y amor hacia los demás, y su total desprecio por las más elementales normas de justicia y convivencia; y los desheredados, ese pueblo llano víctima inexorable de todas las vilezas, que son atropellados y, con frecuencia, burlados sin hallar las reparaciones a los atropellos sufridos. Este último es una difícil mezcla de ambiente empobrecido y carente de una educación esmerada, pero honesto y consecuente con sus propios actos. Aquél conforma una especie de gentes poseedoras de riquezas y resortes de todo tipo pero, tal vez por ello, corrompido e irrespetuoso consigo mismo.

En medio de esta pléyade ocurre el suceso que da ocasión al relato de Valle-Inclán: «en un colmado de estilo andaluz, y en medio de una juerga de guitarra y cante, es defenestrado un guardia por unos compadres de lo más florido del trueno madrileño».

La muerte del guardia, que no viene a ocurrir hasta las últimas frases de la novela, la deficiente investigación para establecer quién o quiénes han sido los autores del hecho, y toda una serie de sucesos encadenados tendentes a suplir a los verdaderos culpables por un infeliz, además de la intervención de figuras como el anarquista don Fermín y otras similares, que son protagonistas del mundo esperpéntico de Valle en otras de sus obras: todo ello forma el centro de la historia en una delicada novela donde Ramón del Valle-Inclán hace alarde de una viveza y una agudeza en el lenguaje ya conocidas en otros escritos. En torno a ello, el profesor Fabra Barreiro indica en el prólogo de *El trueno dorado* que «a través de un rápido encadenamiento de planos y de fundidos, que hace de la lectura misma un aparato multiplicador de los textos, cualquier separación entre lo interior y lo exterior queda abolida: la actitud y la palabra, el gesto y el verbo de los personajes definen las formas ilusionarias o reales de su conciencia». Y es porque frente a la disolución y la existencia de afrentas innumerables, la figura de don Fermín se nos antoja como la de un posible redentor de la clase oprimida y vilipendiada, o la imagen de «la portera, colérica (que) arañaba con un peine sin púas la greña de un chaval que rasgaba la boca con berrido de oreja a oreja», diciendo «verdades como puños» a la alta sociedad disfrazada de «dos señoras de San Vicente. Dos señoras modestas que cumpli-

mos un acuerdo de la Asociación» y que llegan a los suburbios perseguidas más por un sentimiento muy profundo de permanente culpabilidad que por el otro, más chocante en ellas, de hacer caridad donde habita la desgracia y el desamparo. Los diálogos de su visita al ambiente sórdido de la pobreza son admirables:

> «Cayetana interrogó a la portera:
>
> —¿Vive aquí la viuda del guardia...?
>
> —¿El desgraciado que maltrataron anoche unos curdas de la goma? Como viuda, todavía no lo es. Aquí vive. ¿Pues qué, ustedes, por un casual, se interesan por verla?
>
> Anheló Feliche:
>
> —¿Ha dicho usted que el marido no ha muerto?
>
> —Está para ello. Difícil que salga. ¡Se enciende la sangre considerando las injusticias del mundo! ¡Ya verán ustedes cómo esos gomas no van al Saladero!
>
> La marquesa cambió una mirada con Feliche. Pueril y mundana, hubiera querido taparse las orejas para no oír las imprecaciones de aquella vieja, que se encendía en gritos apoyada en la escoba, con un montón de basura ante las chancletas. El corazón se le cerraba con orgulloso sobresalto:
>
> —Somos dos señoras de San Vicente... Ya volveremos... Ahora sólo queríamos enterarnos...» (2).

La novela es breve y, sin embargo, completa. Los episodios que se suceden son perfectos, justos; mesurados pero totales. La crítica a una sociedad imperfecta queda reflejada en multitud de diálogos y comentarios a lo largo de la novela. Cualquier situación aparece ligada a un sentimiento fatalista de la vida, como si los hechos estuvieran predeterminados y los personajes únicamente fueran actores de una inacabable escenificación que sólo tendrá final cuando el desenlace surja irremediablemente. A este respecto, José María Carrascal, en entrevista para el diario *Informaciones*, de Madrid, contestaba a Fernando Samaniego en torno a un «mundo futuro» pergeñado en su obra *La muerte no existe.*

> «—La misma vida lleva destrucción. La vida es destrucción por una parte y creación por otra...» (3).

Lo que sucede es que los mundos de Valle-Inclán son irreversibles, casi herméticos. En sus obras, el hombre es protagonista de unos sucesos únicos, irrepetibles. Tal vez por ello también haya resultado

---

(2) *El trueno dorado*, p. 79.
(3) *Informaciones*, Madrid, 1 de mayo de 1975.

irrepetible todo el universo receloso e impresionante del esperpento y de su lenguaje audaz y libre.

Transcurre la acción de *El trueno dorado* por presumidos caminos, o sea, la implicación de un inocente en la acción defenestradora para, de esta manera, librar a los verdaderos culpables, «curdas de la goma», o sea, señoritos licenciosos con recursos para eludir a la justicia. Así es como las sospechas legales recaen en el habitual acompañante de la hija del agonizante, al cual la Guardia Civil se ocupa de poner a buen recaudo hasta aclarar los hechos. Así relata Valle la detención:

> «Saludó el guardia y se volvió al compañero:
> —¡Ahí le tenemos!
> Se descolgaron del hombro los fusiles y abocaron al chulapo:
> —¿Tu gracia?
> —Indalecio Meruéndano.
> —Sírvete acompañarnos.
> Retrocedió el pinta:
> —Ustedes vienen equivocados.
> —Cumplimos órdenes. Junta las manos para esposarte.
> —¿Qué mal ha hecho?
> Soslayó uno de los guardias:
> —El juez lo pondrá en claro.
> La prójima, intensamente pálida, aguzaba los ojos sobre el rufete:
> —Inda, ¿de qué te acusan?
> —¡Ganas de amolarla!
> —Inda, ¿qué mal paso has dado?
> —¡Cierra el pico! Mucho aprietan ustedes, señores guardias!
> —Echa para adelante.
> La rubiales le vio alejarse, ceñuda y hostil» (4).

Así la muerte le sobreviene al defenestrado en medio de una laguna de ignorancia. Queda el escaso dolor de su hija, la Sofi:

> «—¡Mi padre! ¡Mi padre! ¿Quién mató a mi padre?»

Y queda también la vida habitual de guitarreos y juergas nocturnas en los colmados de los señoritos. Queda todo ello, intacto, como reflejo de un mundo premeditado, irremediable, con sucesos que «vienen queriendo engañarnos con un engaño de engaños», que diría Unamuno (5); es como si quedara la sensación de que nuevamente todo va a suceder aunque tenga otros motivos u otras bases.

---

(4) *El trueno dorado*, p. 105.

(5) *Del sentimiento trágico de la vida*, Miguel de Unamuno. Espasa-Calpe, S. A., Buenos Aires, 1938, p. 41.

El profesor Fabra Barreiro, en las diez notas que incluye dentro de la obra, nos hace indicaciones sobre otras obras y personajes de Valle-Inclán o sobre datos históricos que completan la comprensión de algunas partes de la novela. Así menciona que «se daba el nombre de Saladero a la cárcel de Madrid, antes de construirse la celular, por haber estado su edificio dedicado a la salazón de carnes de cerdo», o que fue «Fermín Salvochea una de las figuras más importantes del movimiento anarquista español. En 1868 tenía veintiséis años», etc.

En definitiva, y si de aconsejar se tratara, podríamos recomendar el comprar, leer y conservar esta novela que, además, incluye la reproducción fotográfica, con dibujos y todo, de la edición que imprimió el diario *Ahora,* de Madrid, en las mencionadas fechas del 19 de marzo al 23 de abril del célebre año de 1936.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6, ALPEDRETE. Madrid).*

LUIS GONZALEZ DEL VALLE: *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca.* Eliseo Torres, New York, 193 pp.

Es indudable el interés que los dramaturgos de nuestro siglo han demostrado y continúan demostrando por el género trágico dramático. En España, particularmente, son muchos los escritores que expresan sus preferencias por este género, afirmando simultáneamente su plena vigencia actual.

El autor de este libro realiza en él una cuidadosa tarea de análisis de las obras trágicas de tres importantes personalidades de la literatura española contemporánea: Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca.

Previamente, en el capítulo primero, González del Valle hace una caracterización de la tragedia como género dramático, tomando como base de su investigación la definición de Oscar Mandel. Para Mandel una obra es trágica si en ella se observa la siguiente situación: un protagonista por quien sentimos buena voluntad es impulsado, en un mundo determinado, a tomar una acción de cierta magnitud, y como resultado de esta acción, siguiendo las leyes que rigen a este mundo en que todo sucede, inevitablemente termina con un sufrimiento espiritual o físico. Los elementos de esta definición serán luego aplicados al análisis de los dramas trágicos de los autores españoles mencionados.

Antes de estudiar concretamente la creación teatral de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca, González del Valle hace una síntesis comparativa de sus respectivas teorías dramáticas.

Para don Miguel el teatro no debe ser la expresión de una tesis, sino la iluminación de la hermosura de la realidad misma, a través de recursos estéticos. Las grandes y eternas pasiones del hombre son el material que el dramaturgo debe presentar desnudamente a los espectadores.

Valle-Inclán, por el contrario, se opone al realismo, y sostiene que es misión de todo arte y, por ende también del arte teatral, la idealización de lo real.

Finalmente, García Lorca destaca la importancia de la poesía en el teatro y establece una íntima relación entre los dos géneros. El revestimiento poético, no obstante, debe armonizarse con un profundo sentido de la realidad, del ser del hombre en su condición horrorosamente trágica.

En los capítulos siguientes, al analizar concretamente las obras de estos tres escritores, el autor destacará hasta qué punto coinciden o discrepan entre su pensar y su hacer, es decir, entre su teoría del teatro y su creación dramática.

Fedra y *Soledad* son los dramas de Unamuno a los cuales, según González del Valle, puede aplicarse la definición mandeliana de tragedia. En ellas se encarnan, en efecto, las pasiones eternas del hombre; el egoísmo en *Fedra* y el ansia de inmortalidad en *Soledad.* Sus protagonistas son arrastrados por fuerzas incontroladas a actuar contra las normas establecidas en su medio y, en razón de ello, se hacen pasibles del castigo inexorable: la desesperación suicida de Fedra y la definitiva esterilidad de Agustín y Soledad.

Las conclusiones de González del Valle sobre las tragedias de Unamuno se centran en la notable contradicción que encierran con respecto a su propia teoría poética. En efecto, si por una parte Unamuno descarta el teatro de tesis, en estas dos obras no hace más que centrar todo en los temas que, indudablemente, son sus preocupaciones personales, el egoísmo y la inmortalidad. Es decir, a través del teatro, lo que Unamuno nos presenta son fundamentalmente sus propias ideas, y a ellas subordina todo lo demás.

Los dramas valleinclanescos que entran dentro del concepto mandeliano de tragedia, con el que, como hemos visto, se identifica el autor del libro, son *Voces de gesta* y *El embrujado.* La primera es una tragedia colectiva, la de un pueblo pastoril y pacífico que, por defender sus ideales tradicionales, sufre al ser atacado por el invasor bárbaro. González del Valle analiza la estructura del drama destacando

sus elementos trágicos y épicos, su técnica y, sobre todo, las grandes pasiones que mueven a sus personajes.

La misma metodología utiliza en el estudio de *El embrujado,* deteniéndose aquí en la íntima relación entre lo trágico, lo brujeril y lo diabólico en el escenario de una Galicia rural, bucólicamente idealizada.

Comparando estas tres obras con la poética de don Ramón, González del Valle ve una perfecta coherencia, pues en ella se da una idealización de la realidad, un distanciamiento por parte del dramaturgo con respecto a sus obras y un énfasis en los elementos plásticos que contribuye a la visualización de su teatro como espectáculo.

La parte más extensa del libro está dedicada al estudio de las tres tragedias de García Lorca: *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba.* De acuerdo con su teoría dramática, García Lorca centra sus obras en las vicisitudes personales del hombre; asuntos tremendamente humanos y vitales como la pasión carnal, la frialdad, el odio, la esterilidad, la arrogancia y, sobre todo, la opresión del individuo por la sociedad. Todo ello con un profundo sentido docente, destinado a modelar la sensibilidad del pueblo que presencia sus obras.

González del Valle resalta en sus prolijos análisis la naturaleza poética del teatro lorquiano, plasmada en imágenes, símbolos, metáforas y otros recursos estéticos que envuelven la tragedia en un clima fuertemente idealizado y sugerente.

El libro se cierra con una completa y bien seleccionada bibliografía que incluye fichas sobre la tragedia; bibliografía de Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán y Federico García Lorca, en lo que concierne a las obras estudiadas en el texto, y fuentes críticas de tipo general sobre sus piezas que permiten un conocimiento más completo de estos tres escritores. Además, una lista de estudios sobre el teatro español contemporáneo y de obras generales consultadas por el autor.
CARMEN VALDERREY (French, 2934-2.º 1425 BUENOS AIRES).

REVALORIZACION DE UN ROMANTICO

JEAN-LOUIS PICOCHE: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco,* Gredos, Madrid, 1978, 398 pp.

No son muchas las obras de conjunto dedicadas a Enrique Gil y Carrasco, el romántico leonés. En castellano se dispone de la vieja tesis de José Lomba y Pedraja (1915), los libros de José María

Goy (1924) y Ricardo Gullón (1951) y el prólogo de Jorge Campos en la Biblioteca de Autores Españoles. En inglés, de un estudio de Daniel Samuels (1939). El presente libro de Picoche es una reducción de su extensa tesis doctoral, en dos volúmenes, sostenida ante la Universidad de París en 1972.

La escasez de estos textos no es proporcional al interés indiciario que tiene la obra de Gil, breve y apretada, como corresponde a una vida igualmente corta (1815-1846). Casi todos los rasgos del carácter romántico se dan en ella, traducidos a la peculiar circunstancia política española que va desde la restauración de Fernando VII hasta el fin de la primera guerra carlista. Hijo de una familia de funcionarios, estudiantes en Astorga, y luego, en Leyes, en Madrid (donde no consta que llegara a abogado), su militancia en el grupo del Parnasillo y en el periodismo capitalino lo zambulle en plena onda romántica. Su biografía exterior contiene poco más. Destinado por González Bravo a la diplomacia, muere en Berlín de tuberculosis, como no podía ser menos en un hombre de su tendencia literaria.

En Gil las tensiones extremas del romanticismo se advierten con claridad, acentuándose aún la tendencia, observada por Allison Peers, hacia el eclecticismo, que es propia del movimiento en España. La principal de las polarizaciones románticas (idealidad-realidad) es sufrida por Gil con bastante elocuencia como para tomarlo como objeto de estudio ideológico. En el idealismo romántico confluyen dos componentes contrarios: el resto de revolucionarismo del pensamiento burgués y la huida ante los conflictos sociales de la propia sociedad burguesa en su fase de incipiente capitalismo industrial. El romántico que aún cree en las potencialidades revolucionarias de su clase y el reaccionario que prefiere ensoñarse con visiones de una idílica sociedad precapitalista se encuentran en el espacio de lo que convencionalmente se entiende por «romanticismo»: novelería y fascinación onírica, en un caso de dirección utópica, y en otro, de orientación retrógrada.

Junto a este idealismo, el hombre de la burguesía romántica practica, con cierta esquizoidia social, un desaforado itinerario de empresas. Es el bolsista, el empresario de ferrocarriles, el fundador de industrias, el conquistador colonial, el burócrata de partidos y gobiernos más o menos intercambiables, que se colorean de progresismo y de moderantismo, cuando no se dejan frenar ante la reacción, a pesar de haberse proclamado demócratas y aun republicanos. La extensa carrera de los compañeros de Gil, como el citado González Bravo y el duque de Rivas, son buena prueba de ello, sin excluir a quien es, tal vez, el más balzacianamente romántico de todos los

españoles, el hombre de negocios poco menos que funambulesco que llegó a marqués de Salamanca.

En Gil, la ensoñación *romántica* ante las ruinas de la feudalidad (los castillos medievales sin familias de arraigo que los habiten, los conventos románicos abandonados por los monjes que expulsó la desamortización) se combina con la lectura de los primeros socialistas utópicos, como Owen y Fourier, y un entusiasmo lírico desbordante ante el espectáculo del ferrocarril. Mientras simboliza en la Orden de los Templarios, perseguida y disuelta en el siglo XIV, a las órdenes religiosas (en la especie, con el agregado de la caballería) que dieron empuje espiritual al medievo español, propone que su comarca, a la vez que respete las ruinas con devoción a la Volney y reconstruya sus monumentos, instituya la explotación de sus minas de plata.

Otros gestos característicamente románticos diseñan la obra de Gil: la celebración del amor ideal, que ocurre fuera del cuerpo y que, finalmente, va al encuentro de la amada como de una muerta (fantasma sin corporeidad) entroncando la enfermedad y la muerte con un erotismo crepuscular y macabro; el cultivo de la novela histórica, canon impuesto por las prosas de Walter Scott y los poemas narrativos de lord Byron en el gusto europeo de la época; la complacencia por el particularismo y breves incursiones en el costumbrismo, paso obligado de la prosa romántica española; la redacción de notas de viaje (romanticismo: culto por las lejanías); la exaltación del teatro como el género por excelencia, aunque él no lo haya cultivado, sino sólo a nivel de crítica de espectáculos.

Si se tratara de dar una fórmula donde cupiera fácilmente la mentalidad de Gil, habría que recurrir a la acertada conclusión de Picoche: fue un moderado de talante conservador, tentado por las visiones heroico-místicas de una España arcaica, patentizada por sus piedras seculares. Su defensa constante de la familia como invariable célula social se entronca con su crítica a Espronceda, ortodoxo liberal, hijo de los ideales revolucionarios burgueses del siglo XVIII, que a Gil le parecen destructivos y deben ser sometidos a revisión en favor de las instituciones de la autoridad, inexcusables para la vida social. Es clave en este sentido su poema a Polonia, porque el país polaco es una fácil metonimia de España: una tierra extrema de Europa, en cuyo escenario se enfrentan las grandes potencias, aprovechando las rencillas internas que desangran continuamente a la nación. Nación católica encerrada entre luteranos y ortodoxos orientales.

Estas consideraciones que desarrolla ordenadamente Picoche en favor de una visión sistemática de Gil permiten leer con clave política sus novelas históricas *El señor de Bembibre* y *El lago de Carucedo*. En la primera no es difícil traducir una protesta contra la política anticlerical iniciada con las leyes de desamortización de Mendizábal. La elección de la época y el lugar (los comienzos del siglo XIV en Castilla) tampoco es azarosa: una reina niña y una reina regente se parecen demasiado a Isabel y María Cristina, una orden religiosa es perseguida, hay una guerra civil entre los grandes y el poder real (que puede homologarse a la que sostienen los nobles del bando carlista contra la Corona en manos cristinas).

Protagonista del romanticismo español y víctima de sus limitaciones, Gil está en el ojo de la tempestad, y nunca mejor empleado el tópico tempestuoso que en relación a un romántico. Como el resto de las realizaciones burguesas transpirenaicas, el romanticismo llega a España como un producto tardío e imitativo, sin la necesaria transición desde el clasicismo y sin la matización igualmente necesaria del costumbrismo populista del sainete dieciochesco a la crónica burguesa del siglo XIX. El escritor romántico español, por su parte, sufre una situación de aislamiento sólo comparable a la excepcionalidad y la lejanía que las grandes potencias de Europa conceden a España. No es un igual de Dumas ni de Víctor Hugo, ni siquiera su interlocutor o corresponsal. Para colmo, debe ser visto como parte de un país que los viajeros sofisticados recorren porque es el trozo de Africa que tienen más a mano.

En este sentido, la obra de Gil, en lo que tiene de costumbrismo y crónica de viajes, sirve para equilibrar un poco la imagen romántica de la España isabelina vista por los visitantes de Europa, ya que prolonga la investigación entrañable de los viajeros ilustrados y colabora a matizar los prejuicios y las rígidas imágenes preconcebidas de los escritores en rápida visita (tal vez la excepción deba hacerse con el barón Charles Davillier, porque era un hispanista convenientemente informado de antemano).

La pesquisa de Picoche es minuciosa y exhaustiva. Ha seguido la peripecia biográfica de Gil en su corto recorrido mundano y ha reconstruido con claridad su mentalidad, proyectándola a su obra literaria, de la cual no se omiten las consideraciones de forma y estilo. A la vez, permite estudiar en una muestra individual las grandes líneas, las vacilaciones y las consecuencias estéticas y políticas del desgarrado romanticismo español.—*B. M.*

LEALTADES Y TRAICIONES DE LA MEMORIA

CESAR GONZALEZ-RUANO: *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, con prólogo de Manuel Alcántara, Tebas, Madrid, 1979, 671 pp.

Tal vez sea el libro de memorias el género literario por excelencia. El narrador que, en novelas y cuentos, elabora sus contenidos mnémicos y los disimula con el infinito juego de espejos del ludismo literario, cuenta en sus memorias lo que, linealmente, recuerda. Juega a no jugar. Desde luego, la memoria a secas tiene sus propias trampas, pues está rectificada por el olvido y la idealización —en favor o en contra, hacia la luz o la tiniebla— que hace de lo pasado una continua reelaboración presente.

Hay escritores que prefieren, por ello, constatar lo que recuerdan (y olvidan). Se valen de cartas, relecturas de periódicos, anotaciones antiguas, confrontación de sus recuerdos con los ajenos, etc. En este sentido, la tarea ejemplar de reconstrucción es la de Simone de Beauvoir. La memoria personal tiende a convertirse en «memoria objetiva» de una época, como si se tratara de la deposición de un testigo, alguien «tercero y ajeno al pleito». A ello se agrega la complacencia por reactualizar, por proyectar vivencias, de modo que la crónica toma cierto novelesco sabor de rememoración libre.

César González-Ruano ha preferido, en cambio, hacer memorias «de memoria», con muy pocos apoyos documentales, sin preocuparse por imprecisiones de fechas y de acontecimientos. Su relato se ve, pues, abiertamente reelaborado por olvidos y rectificaciones idealistas de la memoria. Por ello, pueden leerse estas evocaciones como un auténtico autorretrato, que eso queda del pasado cuando el propio protagonista se recorta en el dudoso espejo del recuerdo.

En cierto sentido, CGR (1903-1966) ejemplifica al señorito pobre español de principios de siglo que, no pudiendo acreditar su hidalguía y caballerosidad con riquezas y propiedades, hace de ellas unos como tics morales, profundizados en la medida en que carecen de realidad social. «De haber existido oposiciones a pequeño propietario, hubiera estudiado hasta ganar una plaza —dice—. En realidad, yo quisiera haber vivido en una casa de piedra con capilla y, a ser posible, con cementerio propio, cerca del mar.» Liberal en cuanto tolerante, aunque antidemocrático por aristocratizante horror a la masa, así se autodefine políticamente, aclarando: «Sólo a una cierta demofilia paternalista podría llegar, si no fuera esto una pedantería,

ya que Dios no me dejó nacer príncipe, que es lo que me hubiese gustado.»

No es difícil interpretar, así, su constante preocupación, nunca satisfecha, de recobrar las formalidades de su nobleza, rastreada en infolios de antepasados, y por ingresar en la Orden de Santiago y por rehabilitar en su cabeza los marquesados de Cagigal y de la Vega de Acevedo. Tampoco es casual una obsesión antisemita, propia de la ideología de la «pureza de sangre», tan preocupante cuando uno registra ancestros que se llaman Ruano, Sota o Acevedo. CGR es de los que creen que el judaísmo es un repertorio de taras morales unidas a una determinada configuración étnica. Los ejemplos sobran: Blasco movía «mucho las manos en el aire... como un judío mediterráneo». Angel Ossorio y Gallardo era un «judiazo». Tirso de Alcalde tenía «pies planos de judío». «Moravia... judío clarísimo, no era hombre simpático... Su literatura era buena, pero desmoralizadora, morbosa y cargada hasta el exceso de esa mentalidad judía enrevesada que ama el feísmo y los interminables y cargantes laberintos del alma.» El médico de Alejandro Mac Kinlay era «un judío alemán que llegó, sin duda, a efectos de la cuenta». «Ningún pueblo ha sabido detener el tiempo como el judío. En cualquier *ghetto* de la tierra se vive como en la Jerusalén grande y fabulosa, mugrienta y eterna. En el siglo XX se ven los mismos mendigos de la antigüedad, las mismas lacras de males milenarios...» En París alquila un piso amueblado «muy a la francesa y muy a la judía; esto es, con cierta tendencia a la suntuosidad un tanto falsa...»

El aristocratismo exagerado por la falta de un *status* objetivo de nobleza y el casticismo lo llevan con facilidad, en plena adolescencia ya decididamente literaria, al dandysmo, al decadentismo tardío y, por allí, a los albores de la vanguardia. Con Francisco y Guillermo Rello, que pasean por el Madrid de 1918 y 1919 sus estrafalarios indumentos, se toca con el ultraísmo, y Manuel de la Peña (*El ultraísmo en España,* 1925) lo señala como uno de los iniciadores del movimiento, junto a Gerardo Diego, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo de Torre y Eduardo de Ontañón. El paso de una tendencia estética a otra se advierte en sus dos primeros libros: *De la locura, del pecado y de la muerte* (1919) y *Viaducto* (1920), título éste más que significativo, pues connota la pasión ultraica por la parábola de cemento armado que sobrevuela la calle de Segovia, en Madrid, como símbolo del amor futurista al bello progreso tecnológico.

La vanguardia lo lleva a otro deslizamiento de rigor: un vago izquierdismo, estetizante y apolítico a la vez, que florece en ciertos círculos intelectuales durante la Dictadura. De este izquierdismo

queda en los jóvenes vanguardistas una tendencia a adorar las revoluciones, los cambios violentos, las conmociones heroicas, sean del signo que fueren. Los años treinta darán contenido político a esta pasión revolucionaria y convertirán a los *snobs* en fascistas o marxistas. CGR, después de colaborar en el periodismo de izquierda (*El Heraldo de Madrid*) pasa a *Informaciones*, cuando éste es propiedad de Juan March y lo dirige su primo Miguel Ordinas. En 1932, tras obtener el premio Mariano de Cavia, ingresa, a la vez, en la redacción de *ABC* y en las filas monárquicas de «Acción Española». Son los albores del *bienio negro.*

Contrariamente a lo que piensan muchos derechistas españoles, CGR, corresponsal en Berlín durante el ascenso de Hitler al poder, ve en el nazismo no una tendencia tradicionalista y retrógrada, sino «la contemporaneidad que vuelve a poner en pie, por novísimos medios revolucionarios, aquellos prestigios tradicionales que se consideran fundamento insustituible de la grandeza de la patria».

Encogido de hombros, CGR presencia, con una complacencia intelectual difícil de explicar en un escritor, cómo los nazis queman veinte mil libros, «en su mayoría pornográficos». Las fachadas de Unter den Linden se iluminan con las llamas que arrojan las novelas de Remarque, las biografías de Emil Ludwig, los estudios sexológicos de Magnus Hirschfeld, los textos de «propaganda soviética» y de «exaltación de la lucha de clases». CGR no tiene gran opinión sobre la cultura alemana de entreguerra (no hacemos nombres que el lector conoce de sobra): «Ni en el teatro ni en la literatura quedaba un rastro de elevación moral. Por todas partes se encontraba una literatura asquerosa, confundiéndose la simple propaganda pacifista con la continua injuria al Ejército...» CGR concluye «convencido de que lo que ardía no merecía, en realidad, mejor suerte» ... «Otros lamentarán que ardieran Remarque y Ludwig. Yo, no.»

El resto de la trayectoria intelectual de CGR permanece en esta zona política. Corresponsal en Italia durante la guerra civil, luego agregado de prensa de la embajada franquista en Roma y de nuevo corresponsal en Berlín durante los años triunfales para el Eje que abren la guerra mundial de 1939. Un novelesco episodio lo lleva a un calabozo nazi de París. El libro lo narra con el imprescindible suspenso, pero no lo explica con toda claridad. CGR se siente oscarwildeano y escribe un *pendant* de la *Balada de Reading: Balada de Cherche-Midi.*

En otros niveles de lectura, el libro es una recuperacióln de buena parte de los ambientes españoles de principios de siglo, sobre todo de los que estuvieron al alcance de cierta bohemia entre señoritil y *lumpen* que, asociada a la inquietud literaria, nutrió buena parte

de las redacciones madrileñas y dio muchos libros al éxito o el fracaso de teatros y espectáculos del «género frívolo». Años de posguerra con bares americanos, *cocottes* francesas, exhibicionismo sexual de todo tipo, cocaína y modas yanquis, vanguardia, paseos ultraicos por los barrios bajos, extravagancia en el vestir y un culto regular y gregario por la vida de café, escaparate de personajes.

En estos pequeños retratos el texto alcanza sus momentos más felices (en parte debidos a anteriores libros de semblanzas del autor). Los mejores son, seguramente, los medallones de Valle-Inclán, Unamuno, Gabriel Miró, Marañón y Pérez de Ayala. No carecen de gracia algunos cáusticos y fugaces perfiles de contemporáneos: Rafael Alberti («un joven rubio que parecía una estatua que se hubiera decidido a tomar el tranvía»), Federico García Lorca («era como un chico de pueblo ordinario que se hubiera puesto un lazo de seda en el pelo y sentado frente a un piano a hacer gracias... era feo, agitanado y con cara ancha de palurdo. Vestía cursimente y presumía de ser gracioso, espiritual y mariquita del Sur») y Gerardo Diego («con esa pose o esa extraña sinceridad de atontado oficial»).

En cambio, ante los personajes de sangre real, la prosa de CGR hace invariables flexiones palatinas. Así, la amistad del príncipe alemán Luis Ferdinando es «una condecoración prendida en el alma». Ante Alfonso XIII, ya desterrado, el escritor se considera «como uno de aquellos correos del rey que atravesaban fronteras con una misión y con el alma condecorada por la confianza de su señor».

Desde luego, las actitudes políticas de izquierda son desvalorizadas, tanto desde el punto de vista social como estético. La propaganda revolucionaria tiene «un tono amenazador y, sobre todo, grosero, hijo del feísmo y de un rencor acumulado que salía por todas partes como un irrespirable humo denso...» En 1936 Madrid es «odioso, cargado de ordinariez y de resentimiento».

El memorialista, con la voluntad de recobrar su pasado, aunque con la desgana que nace de desvalorizar casi toda su obra, deja su historia en manos de la fiel y traidora memoria, auxiliar del olvido. Lo sincero es, por fin, como dije antes, el autorretrato inocultable. Más que sus ochenta libros, de los cuales apenas perdura su biografía de Baudelaire, más que sus seis mil artículos, habitantes de laberínticas hemerotecas, más que su militancia indirecta al servicio de una virulenta derecha, también objeto de su desengaño: «No sé si el *oro de Moscú* será como el oro de las derechas españolas: un poco de cobre roñoso sin ninguna comprensión ni amor por las plumas que las hemos defendido».—*BLAS MATAMORO (Ocaña 209, 14 «B». MADRID-24).*

CASTRO, GUILLEN DE: *Las mocedades del Cid*. Ed. de Luciano García Lorenzo. Madrid. Ediciones Cátedra «Letras Hispánicas». 1978. 188 pp.

Durante algún tiempo, y debido a circunstancias poco propicias científicamente en el fecundo campo del drama nacional barroco, sólo han deslumbrado algunos pocos astros, embotando la percepción e impidiendo la justa apreciación de una realidad que con los continuos albores que se van proyectando sobre ella se muestra con una contextura y conexiones sumamente complejas y enrevesadas.

Quizá vaya siendo ya el momento de reducir las aproximaciones puntuales e impresionistas en favor de una postura mucho más sistemática y constante con la que de una forma organizada se puedan ir recorriendo sus vericuetos, como sigue haciendo el investigador Luciano García Lorenzo en la presente edición de Guillén de Castro, quinta publicación de la serie de estudios que desde hace unos años viene dedicando a este dramaturgo y al conjunto dramático y cultural valenciano que representa.

El trabajo en este campo, como el mismo estudioso da a entender, es arduo y lento, hay que andar al mismo tiempo que se abre el sendero, porque, a pesar de la gran importancia que tiene y ha tenido el teatro en la literatura española, aún no se ha establecido una morfología dramática ni, por supuesto, una metodología científica apropiada.

Identificar, además, las peculiaridades dramáticas de Guillén de Castro, máximo representante de la escuela valenciana o, al menos, el que proyectó sus presupuestos artísticos a la suficiente altura de perfección como para que se pudieran perpetuar, supone indirectamente pormenorizar el desarrollo que se fue produciendo desde la comedia y tragedia renacentista hasta el drama nacional, revisando dramaturgos de la categoría de Virués, Rey de Artieda, los Argensola, Tárrega, Gaspar de Aguilar, Remón, Cervantes y otros, hasta la primera etapa dramática del mismo Guillén.

Sobre todo ello se ha ido convirtiendo García Lorenzo en uno de los más expertos especialistas con este *corpus* de publicaciones que siguen de cerca las de aquellos ilustres pioneros como fueron V. Ximeno, Pérez Pastor, H. Merimée, Juliá Martínez, Martí Grajales y O. H. Green, y le colocan en un lugar destacado entre otros importantes investigadores que en diferentes momentos también han tocado aspectos interesantes del mismo dramaturgo, como Pedro Salinas, Angel Valbuena Prat, Joaquín Casalduero, Courtney Bruerton, Robert R. La Du, William

Wilson, Ion T. Agheana, John G. Weiger y otro medio centenar de ilustres estudiosos del tema.

La presente edición de García Lorenzo, realizada sobre el texto de la publicada en la primera parte de las comedias de don Guillén de Castro, teniendo a la vista las de Merimée, Said Armesto y Juliá Martínez, presenta, además de algunas correcciones de falsas lecturas anteriores y una más adecuada puntuación, la formidable aportación de más de trescientas anotaciones al texto en las que, por un lado, se comentan exhaustivamente desde los problemas filológicos fundamentales hasta las múltiples alusiones históricas o historicolegendarias que ofrecen la seguridad y amplitud de miras que le proporcionan estudios anteriores sobre otras obras de este mismo dramaturgo.

Una cualidad poco corrriente se puede destacar también en algunas de ellas, y es su función altamente pedagógica que, en su brevedad, las convierte en verdaderos indicadores del desarrollo de la acción y del proceso psicológico de los personajes, lo cual incide en una más intensa y rápida comprensión de sus eminentes valores artísticos.

En las sesenta páginas del estudio preliminar analiza este crítico las características peculiares del teatro de Guillén, que son a grandes rasgos las de la escuela valenciana. Denso ambiente de tragedia, dramaturgia burguesa y urbana carente de los elementos folklóricos, rurales y del vitalismo desordenado de Lope, individualización de los personajes con rasgos típicos y constantes, elementos cómicos no personificados en un figurón, sino diseminados de forma mucho más natural en diferentes episodios y personajes de la obra y, por último, incluso la misma métrica aún bastante atada al concepto renacentista de la autonomía estrófica en su superabundancia de redondillas, quintillas, tercetos y décimas, siendo hasta los romances, como muy bien señala este investigador, trozos enteros de romances tradicionales.

Y, por otro lado, extrae con precisión las claves estructurales y temáticas de la misma que se pueden resumir, en líneas generales, en los siguientes puntos: el drama desarrolla la maduración psicológica y social del héroe épico desde que se ordena caballero hasta que merece del rey y de Jimena la mano de ésta. El proceso de esta maduración se va logrando a través de las complicaciones que los temas básicos del honor y del amor van produciendo fundamentalmente entre los dos protagonistas, Rodrigo y Ximena, por la obligada venganza que tomó aquél del padre de ésta, y de forma secundaria el tercer vértice del triángulo amoroso representado por los intere-

ses de doña Urraca respecto del Cid, y el tercero también del triángulo político o del honor en el que interviene el propio rey obligado a ejercer la autoridad.

La espada, las espuelas y el altar de Santiago, presentes en la escena de apertura de la obra, se convierten en los símbolos reales y constantes de todo el desarrollo conflictivo. Cuando, tras la superación de las diferentes pruebas, don Rodrigo se convierte en Cid, es decir, en buen guerrero, buen vasallo y buen cristiano, entonces es el momento de llegar a la concordia final del matrimonio y de la obra.

Antes de cerrar este estudio, García Lorenzo detecta con precisión los orígenes dentro de esta obra de otra del mismo autor, *Las hazañas del Cid*, y aquilata hasta qué punto se la puede considerar como continuación de los gérmenes conflictivos que Guillén ha venido introduciendo en ésta. En cuanto a la sucesión histórica de los acontecimientos, quizá se pudiera aceptar que es una continuación, pero no así como obra dramática. Los gérmenes desarrollados se apartan totalmente del conflicto planteado en *Las mocedades del Cid*, para centrarse en la abierta hostilidad de Sancho contra su hermana Urraca y más exactamente en la heroica actitud de Zamora y de Arias Gonzalo ante los ataques de Sancho.

En resumen, la presente edición se convierte en un paso más en profundidad dado por el abigarrado sendero del teatro valenciano, el único que, bien explorado, nos podrá informar algún día del verdadero proceso que siguió la formación del drama nacional y de cuáles son sus ingredientes primarios en orden a sistematizarlos y convertirlos en universalmente válidos en otras parcelas de esta fecunda y complicada época.—*CARMEN MENENDEZ ONRUBIA (Instituto Miguel de Cervantes. Duque de Medinaceli, 4. MADRID-14).*

ORIGINALIDAD Y REESCRITURA

Alejandro Paternain es un escritor uruguayo con una sobresaliente labor crítica en la que, junto a un extremado rigor conceptual, aparece la precisión lírica, la confianza en el diálogo profundo que se establece entre el autor y cada lector..., si es que se establece, y si no, busca a la vez que los fallos estructurales o la inadecuación del discurso literario, la debilidad de una voz. Ese diálogo es el que tam-

bién pretende como creador. Para lograrlo, Paternain eligió un camino difícil, el de la reescritura y adaptación de textos prestigiosos.

Dos rivales y una fuga, además de ser el título del libro que hemos leído, su más reciente publicación (*), lo es de uno de los relatos que lo componen y que se basa en *El duelo* de Joseph Conrad. Los otros dos son *Juanita la vasca,* que procede de un cuento de Nerval, *Jemmy,* y *La voz de Aura,* que surge de una leyenda vascuence anterior al siglo XIII, que luego de ser traducida al latín llega al español en 1899.

No es copia, ni siquiera realmente una adaptación, como la define el propio autor. Se trata de una re-creación en sentido estricto. La acción creativa se ejerce en una segunda instancia, ya no a partir de una sustancia «real», proveniente de algunos de los planos de la experiencia, sino sobre la «sustancia informada», es decir, una obra literaria: un contenido y su peculiar disposición. No se trata de cambiar detalles aquí y allá; el autor se apodera del sentido de la anécdota y le imprime el sesgo que quiere y la reestructura de acuerdo a nuevas leyes. Todo eso envuelto en nuevos paisajes y conducido mediante un lenguaje propio.

La necesidad de la transformación no excluye la modestia del ejecutante: en *Dos rivales y una fuga* se dice de uno de los personajes que «sostenía que los narradores de este país tendrían que escribirlo —o reescribirlo— /un relato que le apasionaba/ como un buen músico trabaja un tema ajeno, variándolo y ajustándolo a las necesidades de otros instrumentos y a las características del clima».

La admiración por los maestros guía la elección e invita al «saqueo». Es la misma actitud de veneración y audacia que llevó a Virgilio a centrar una de sus escenas de *La Eneida* en la comparación entre las almas y las hojas de otoño que había creado Homero algunos siglos antes para su *Odisea.* Del mismo modo, Dante cierra su Canto III del Infierno con la imagen de las almas cayendo en el bote de Caronte «una tras otra como las hojas en otoño». Lo que la concepción de *mimesis* en la antigüedad volvía normal y deseable, el ideal de originalidad moderno, con su énfasis romántico, transforma en plagio. Pero este siglo, por momentos, va dejando a un lado la individualidad creadora autosuficiente, esta misma, un mito. La búsqueda de fuentes primitivas, el recurrir a tradiciones y paradigmas puede nutrir una originalidad tan poderosa como la de Borges, citado por el mismo Paternain.

(*) Alejandro Paternain: *Dos rivales y una fuga.* Acali Editorial, Montevideo, 1979.

En esa mezcla de veneración por los modelos y desmitificación de ciertas concepciones estéticas encuentra el escritor uruguayo el punto justo para el ejercicio de su humor que puede ser tierno y también irónico, y que sobre todo en *Juanita la vasca* y *Dos rivales y una fuga* es el instrumento-guía de crítica a valores e instituciones «intocables». De ese modo, el lugar que en Conrad ocupa el honor, aun para ser criticado, en Paternain está «vacío» y debe ser llenado por el absurdo que se precipita hacia el final en una sucesión de situaciones antiheroicas que parecen surgidas de una imaginación surrealista. Un duelo llevado adelante a través de una pulseada, al frente de dos tribus de indios salvajes o mediante las cartas resulta un duelo desvirtuado en sus caracteres más esenciales aunque, paradójicamente, éstos tengan que ver con las formas. Un discurso realista dentro de un ambiente fantástico, o viceversa, es una fórmula efectiva de expresión del humor que, además, armoniza muy bien con el ágil fluir de la narración y con el gusto por la aventura que demuestra el autor.

Puesto que no conocemos el cuento de Nerval ni la leyenda vascuence, no intentaremos un trabajo de arqueología literaria para rastrear los restos del supuesto original. Es claro, sin embargo, que el gran hallazgo para el desarrollo narrativo de *Dos rivales y una fuga* es la creación de una narración-marco, el cuento dentro del cuento. De esa manera se establecen dos discursos paralelos que pueden volverse contrapuntísticos. En cierta forma uno de esos discursos corresponde a la línea básica de Conrad, con lo que queda aislada y puesta de relieve la intervención de la música que, en principio, acompaña la primera línea narrativa, luego llega a ilustrarla, a inmiscuirse y, por último, casi a sustituir a la anécdota original.

En los tres relatos se trasluce un *in crescendo* de fantasía a partir del realismo con que están planteados. Una mujer voluntariosa que domina a su marido termina transformada en una figura mítica que reina e impone su ímpetu civilizador sobre una tribu de belicosos indígenas: una aventura doméstica —conseguir marido— llega a convertirse, a través de raptos, persecuciones y equívocos, en una leyende famosa. El autor parece buscar en la fantasía, la magia o la locura, la libertad que le falta en los estrechos esquemas iniciales. Esa necesidad de apertura, de profundización en los valores más que en los hechos, encuentra su máxima expresión en el lirismo con que Paternain bordea su ironía, y especialmente en *La voz de Aura*. En este relato sobre un entramado de guerras y sitios se instala la emoción de la poesía a pesar de la ambigüedad de los caminos y de la fugacidad de la consecución de esa aspiración tan humana.

Junto a un ajustado acercamiento de los modelos, tan lejanos al escenario rioplatense, de la Banda Oriental, el humor y una adecuada tensión narrativa consiguen sin ninguna duda lo que el autor se plantea en la Introducción: un amplio diálogo con el lector, diálogo que en este caso es conmovido, profundo, divertido. Vale la pena entablarlo.—*HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4, 1.º, 10. MADRID-8).*

Teoría de la novela (edición de S. Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano). Ed. Sociedad General Española de Librería, S. A., Col. «Temas». Madrid, 1976, 533 pp.

La paulatina y progresiva sustitución de principios y normas explicativas de la naturaleza de la narración literaria y del proceso estético en general a la que, a raíz de la aparición del positivismo como línea dominante del pensamiento burgués, venimos asistiendo, no parece que por ahora vaya a tener un fin previsible.

Pero si esta avalancha de teorizaciones y explicaciones, por lo general con visos de instalarse como método definitivo de acceso al mundo creativo, poseen cada vez menos atractivo para el estudioso ante la reiteración y pesadez de gran parte de ellas, no es menos cierto que la aparición en España de un libro que trate de estas cuestiones ha de tener necesariamente un cierto interés, aunque se trate de un interés secundario, por el solo hecho de haberse mantenido nuestro universo cultural bastante alejado de estas preocupaciones teoricistas hasta hace relativamente poco tiempo y no ser éste precisamente un campo demasiado abonado dentro de la tradición cultural española.

No es ahora el momento de intentar una explicación del porqué nuestro país se ha mantenido sucesivamente al margen de estas principales cuestiones a lo largo del actual siglo, pero las contradicciones vividas por la sociedad española a lo largo de este extenso período han podido ir determinando el hecho de que nuestros intelectuales y profesores expusieran sólo en escasas ocasiones, y de forma mimética por lo general, sus reflexiones sobre la naturaleza de los procesos estéticos en lo abstracto (1).

---

(1) Un resumen de esta actividad a lo largo del presente siglo en España puede verse en la recopilación llevada a cabo no hace mucho por Germán y Agnes Gullón: *Teoría de la Novela (Aproximaciones hispánicas)*, Ed. Taurus, col. «Persiles», Madrid, 1974.

Esto, como digo, hasta hace relativamente poco tiempo, porque desde que a mediados de los años cincuenta los novelistas del «realismo social» empezaran a hacer notar la necesidad de rellenar esta laguna, un cierto movimiento de reflexión sobre estas cuestiones ha podido evidenciarse, sin que desgraciadamente sus cimientos fueran muy estables.

Por eso la aparición de esta *Teoría de la novela*, de la mano de dos jóvenes críticos como Sanz Villanueva y J. Barbachano, es sin duda buena oportunidad para llamar la atención sobre el significado e interés de esa posible variación en el estado de la cuestión.

En primer lugar hay que decir que el resumen de la labor llevada a cabo por este plantel de críticos e investigadores españoles, a los que se les ha añadido algún nombre no estrictamente relacionado con lo hispánico, como es el caso de Todorov y Zalamansky (2), sería, por lo demás, inútil, dado que los propios editores hacen un pormenorizado y correcto resumen de los trabajos recopilados, en una presentación que sirve igualmente de justificación necesaria sobre la aparición del libro y el método elegido, a la cual remito a todo lector interesado en enterarse de manera breve y esquemática del contenido de estos trabajos.

La impresión que nos queda, sin embargo, tras la lectura de los diversos estudios de que se compone el volumen, no coincide en mi caso con la que los autores de la recopilación tienen o, por lo menos, con la idea de la que parten sobre lo «novedoso» de estos ensayos.

La novedad no se consigue reuniendo indiscriminadamente a diversos estudiosos para que presenten su particular visión sobre un tema común, ni tampoco forzando una división de los resultados de la investigación para dar la impresión de que existe una pluralidad de enfoques, por lo demás todos ellos interesantes. La «novedad»

(2) La lista completa de colaboradores y títulos es la siguiente:

I. Historia: A) *Idea de la novela entre los griegos y romanos*, por Carlos García Gual. B) *Teoría y práctica de la novela en España durante el Siglo de Oro*, por Armando Durán. C) *El triunfo del canónigo: teoría y novela en la España del siglo XIX (1800-1875)*, por Iris M. Zavala.

II. Teoría: A) *Hacia la novela como género literario*, por Domingo Ynduráin. B) *La narrativa hispanoamericana. Hacia una nueva «poética»*, por Emir Rodríguez Monegal. C) *De la innovación al experimento en la novela actual*, por Santos Sanz Villanueva. D) *La objetividad como meta*, por Ramón Buckley. E) *Los «núcleos de coherencia». Aproximación al problema de las unidades mónimas del relato*, por José María Bardavío. F) *La demarcación del espacio en la ficción novelesca (El ejemplo de la narrativa latinoamericana)*, por Fernando Aínsa. G) *Nueva perspectiva de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje*, por Fernando Poyatos.

III. Métodos: A) *La doble lógica del relato*, por Tzvetan Todorov. B) *Elementos de novelística*, por Juan Ignacio Ferreras. C) *Sintáctica del proceso narrativo*, por Cándido Pérez Gállego. D) *Novela y sociedad*, por Leo Hickey. E) *Para una sociología del «best-seller»: Françoise Sagan*, por Henri Zalamansky.

podría estar, en todo caso, en el hecho de que vaya siendo posible en España concebir un proyecto como el de hacer una teoría de la novela, y esto por lo que tiene de revelador de un cierto cambio, de un cierto movimiento con respecto a una cuestión tan tradicionalmente extraña a nuestro horizonte literario. Pero vayamos por partes:

1.º Si de por sí ya es equívoco colocar como «apreciación histórica» la discutible posición de la que parte el profesor García Gual en su intento de encontrar las semillas y los orígenes de la narración novelesca, junto a la documentada exposición de un problema tan fundamental en la historia del relato cual es la distorsión existente entre teóricos y novelistas en nuestro siglo áureo —trabajo realizado por Armando Durán—, y al lado de la no menos discutible opinión de Iris M. Zavala sobre el maridaje novela-historia como eje fecundante de la «auténtica» estructura novelesca a partir del siglo XIX, no lo es menos el intento de hacer pasar como pluralidad de perspectivas y de puntos de vista todo el segundo bloque dedicado a la teoría, en donde lo que realmente se sigue discutiendo (y esto con mayor o menor acierto, con más o menos claridad y con mejor o peor orientación, según se trate de uno u otro autor) son los viejos problemas del narrador, del punto de vista, del autor, etc. En definitiva, el viejo problema de quién ocupa el puesto o la distancia entre la realidad y el texto, de quién es, o qué es, o dónde está; en fin, el momento creativo, artístico.

A la hora de confeccionar el tercer bloque han debido pensar los recopiladores en la conveniencia de que fuera un prestigioso teórico como Todorov quien abriera el abanico de la metodología, y han colocado la traducción de un antiguo ensayo publicado en 1971 en *Lingua e stile*, en donde Todorov nos enseña cómo únicamente desde el «interior» de la propia narración y anotando las sucesivas «transformaciones» que ésta va experimentando, podemos acceder al conocimiento exacto de un relato.

Pero si de lo que se trata es de dejar constancia de que los métodos son múltiples, se hacía imprescindible que a continuación se nos diera la posibilidad de contemplar la obra desde su «exterior», y ésta es la labor encomendada a Juan Ignacio Ferreras, quien en un embarullado y apresurado artículo va entresacando aquellos elementos que actúan sobre la «externidad» de las novelas, conformando así una de las maneras que tienen de existencia los procesos narrrativos, porque, eso sí, Ferreras no se cansa de repetirnos que el método suyo, el sociológico, no está aún en condiciones de explicarnos el proceso artístico en su totalidad, sino sólo una parte de él.

Incluso, una vez emprendida la carrera de mostrarnos la ingente variedad de perspectivas para el análisis novelesco, se llega a rizar el rizo del pluralismo, y Cándido Pérez Gallego se empeña en demostrar, utilizando un léxico que podría servir como paradigma culminante de lenguaje tecnificado, que es posible pasar del «interior» (sintáctica de la narratividad) al «exterior» (sociología del relato) sin que apenas nos demos cuenta.

Una perspectiva unificadora y ecléctica será, en fin, la que adopte Leo Hickey cuando trata de relacionar novela y sociedad para concluir en una serie de distinciones que más parecen dictadas por sus propias impresiones que fundadas en metodología alguna.

Cierra finalmente esta voluminosa compilación de más de quinientas páginas una concreta muestra de investigación sociológica sobre la novelística de Françoise Sagan, debida a la pluma de H. Zalamansky, donde, una vez más, la escuela francesa de sociología de la literatura que gira, con más o menos variantes, en torno a la figura de Robert Escarpit, nos ofrece un nuevo ejemplo de que con los datos contenidos en la narración, más los datos de los individuos que entran en el proceso de la escritura (desde el autor al editor, etc.), sumados a nuevos datos sacados del entorno social, etc., estaríamos en condiciones de explicarnos una gran parte de los fenómenos literarios.

Siento, pues, no coincidir en la apreciación de tal «novedad» con los compiladores del volumen.

2.° Pero hay una segunda cuestión que, aunque sea mucha la premura con que haya de ser tratada, es conveniente no dejar sin reseña, precisamente por el hecho, ya señalado antes, de que empezamos a habitar un edificio cuyos cimientos son poco estables y puede llegar, por tanto, el día en que se nos derrumbe.

Para mí el problema es un problema de límites: de límites de la teoría y de límites de la novela; y, sobre todo, de la conveniente distinción de estos límites. Es evidente que la confusión de estos límites engendraría la confusión general. De ahí que para mí hacer una teoría de la novela implique, cuando menos, un doble movimiento a través del cual: A) pueda objetivarse y distinguirse en todo instante la duplicidad del movimiento: por una parte la novela (una realidad), por otra parte la teoría (una abstracción), y B) sirva a la vez de crítica de todas las anteriores explicaciones, que se rechazan por inservibles o poco coherentes, y de base conceptual del edificio teórico que pretendemos construir. Bien entendido que ninguno de estos movimientos puede darse en la práctica fuera de la historia, al margen del proceso histórico.

Así, pues, si la novela nos llega ya con una primera determinación histórica, con un primer límite, que es precisamente el concepto de «forma» o de «género literario», es evidente que éste sería el primer escollo a tratar y del que no podemos desprendernos ingenuamente. No podemos pasar de la posición de teórico a la posición de novelista, a no ser a riesgo de confundir las dos actividades y de dejar de ser, por tanto, las dos cosas a la vez.

Pues bien, tras la lectura de este extenso número de ensayos (que no de teoría), tampoco puede decirse que haya sido abordado de forma sistemática el problema de las diferencias y concomitancias entre teoría y novela.—*FERNANDO GARCIA LARA (Javier Sanz, 12, 7.° A, ALMERIA).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

JOAQUIN GALAN: *Ni el desorden de fuego.* Colección Koral, Barcelona, 1979.

Hace tiempo, o mejor dicho, hace algún tiempo atrás comentamos en estas mismas páginas otro libro de Joaquín Galán, otro libro de poemas. Debemos aclarar esto último por el hecho de que la poesía no es la única preocupación intelectual del autor de *Ni el desorden de fuego,* también lo es el ensayo: véase su excelente y documentado trabajo sobre la poesía de Blas de Otero. Ese libro de poemas a que nos estamos refiriendo tenía —y tiene— por título *Los ojos de la piedra;* lo integraban poemas escritos entre 1974 y 1975. Fue nuestro primer y fortuito contacto con la poesía de Joaquín Galán.

Nos maravilló de *Los ojos de la piedra,* entre otras cosas, su ritmo sintáxico. Existían en él unas búsquedas de tipo formal que no son las en boga en la actual poesía joven española, o por lo menos no lo son tanto como otras a las que nos hallamos más acostumbrados. Estos poemas de Galán nos abrían a un panorama expresivo enmarcado dentro de las más recientes experiencias textuales y al mismo tiempo se hallaban unidos a lo mejor de la tradición poética en lengua castellana. Fue este logrado equilibrio lo que, tal vez, más nos sorprendió en la poesía de Galán.

Lo dicho de *Los ojos de la piedra* viene a propósito de su último libro, el que ahora reseñamos: *Ni el desorden de fuego.* En éste se

confirman y afianzan los logros expresivos que encontramos en sus poemas anteriores. La riqueza de la imagen, que es una cualidad notoria en este poeta, se hace en este libro más directa y a la vez más abierta y múltiple en contenido y profundidad. Baste lo dicho como reseña de un libro, no como un «artefacto crítico», ya que en este sentido lo mejor es seguir el ejemplo de José María Valente cuando nos dice: «¿Quién haría, entonces, crítica y teoría sobre este proteico Joaquín Galán? No hay sino sumergirse en el oleaje de sus poemas; se sale de ellos gratamente sorprendido.»—G. P.

MARIO TREJO: *El uso de la palabra* (poesía). Editorial Lumen, Barcelona, 1979.

De hecho importante en la poesía latinoamericana podría ser definido este libro. La obra de Mario Trejo ha sido ampliamente conocida y valorada por la crítica, tanto de Sudamérica como de los sectores europeos interesados en el desenvolvimiento de la cultura de habla hispánica. Son numerosas las revistas en las cuales se ha dado cabida destacada a la poesía de este argentino, que no solamente se ha dedicado a crear su mundo expresivo, sino que también ha ejercido un magisterio internacional en este sentido. Buena prueba de ello son sus aportes a creaciones colectivas en Alemania, Francia, Italia y los Estados Unidos.

Al decir antes que este libro marcaba un acontecimiento nos estábamos refiriendo al hecho de que, con encomiable acierto, la Editorial Lumen nos brinda la posibilidad de ver reunidos cuatro títulos de Mario Trejo, ellos son: *Crítica de la razón poética, El amor cuerpo a cuerpo* y *Lingua franca.* El conjunto también incluye reagrupados en una forma diferente los poemas que le hicieron merecedor del premio «Casa de las Américas» el año 1964, poemas que confirmaron su importancia en el plano poético internacional que en la actualidad ocupa.

«Trejo es acaso el más moderno de los poetas argentinos (en el sentido literal y riguroso en que Rimbaud lo quería para sí mismo; en el sentido en que Fernando Savater habla de Nietzsche), lo cual suele resultar imprescindible e imperdonable para tirios y troyanos, pensadores establecidos en la retaguardia, o desbocados en la vanguardia, que pueden caer en la tentación de una lectura impaciente, cuando no irritada, de su poesía.

Creo que la mayor desencadenante de la irritación para esta abundante familia de lectores es la ambigüedad (...), característica en la que abunda la obra de Trejo, construida como ésta desde acechanzas e intuiciones, testimonio como es de un pensamiento que avanza en espirales cada vez más ceñidas.»—*G. P.*

JOAQUIN SANCHEZ VALLES: *Moradas y regiones.* Colección Puyal, Publicaciones Porvenir Independiente, Zaragoza, 1979.

Un tono sostenido a lo largo de todo este conjunto de poemas es, con toda seguridad, el valor elocuente de este libro; su fe de nacimiento. En él podemos apreciar una personalidad poética segura de sus logros, logros que son los transmisores de unas experiencias que nos llegan, sin alardes gratuitos, sin las estridencias propias del ocultamiento que suele compensar el vacío.

Moradas y regiones es un poemario regido por la certidumbre en el poder de la palabra, en la magia que brinda el hallazgo de la justicia. Su voz es una voz que violenta la sonoridad del vocablo para extraer de él el máximo de su significado poético en imágenes de amplio contenido humano. Las cosas diarias, los hechos triviales adquieren en estos versos una dimensión de honda vivencia, que nos es comunicada con mesura, a la vez que con amplitud emocional.

De la poesía de Sánchez Vallés, y precisamente de *Moradas y regiones,* se ha dicho: «*Moradas y regiones* —moradas en que el poeta vive y regiones por él atravesadas; unas y otras mentales, ya que solamente con la mente podemos abarcar un mundo sobre el que asentir o disentir— refleja una cosmovisión poética madura. Su lectura nos manifiesta que para Sánchez Vallés la poesía es una fatalidad en el sentido de la imposibilidad de rehusar el acto poético tras cuya asunción el hombre alcanza la clave para entender el mundo. Estos textos tan definitivos provienen de la realidad pero no son la realidad sino otra realidad ni más ni menos real que la aparecida ante los ojos, aunque sin ella nos sería imposible sentir que existe esta última. Poesía clara y emocionada.»

Joaquín Sánchez Vallés nació en 1953, y en la actualidad ejerce como profesor agregado de Lengua y Literatura española en Zaragoza. Su primer libro fue *Los signos del agua,* editado por Galería del Arte *S'Art,* de Huesca.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Poesía para el camino. Antología.* Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile.

Es éste un libro que agrupa 17 nombres con los cuales toma presencia una nueva generación de poetas chilenos, los que se agrupan en la Unión de Escritores Jóvenes, gestora de esta antología. En ella podemos apreciar la trayectoria poética chilena que ha dado tantos y tan variados nombres como formas expresivas, entre los que están los ya por todos conocidos y que no vale la pena citar aquí, por obvio.

Los nombres que sí se hace necesario traer a estas líneas son los de los jóvenes poetas que componen la selección: Alvaro Godoy, Rebeca Araya, Armando Rubio, Cecilia Atria, Paula Edwards, Teodoro Cassua, Ricardo Avila, Alfonso Vásquez, Alex Walte, Varsovia Viveros, Alberto Rojas, Erick Pohlhammer, Ricardo Willson, Antonio Gil, Bárbara Délano y Jorge Luis Ramírez A. En estos nombres y en estos poemas se halla, sin lugar a dudas, una parte considerable de lo que hoy es la nueva poesía chilena. Nos imaginamos que, como toda antología, y ésta no tiene por qué constituir una excepción, no reunirá todos los poetas que en este momento se encuentran trabajando y buscando su expresión poética en Chile. Pero esto no la invalida como muestra de una parcela importante, y entre cuyos nombres podemos encontrar voces que, a pesar de su corto recorrido ya se nos presentan dotadas de una sólida madurez expresiva.

En unas palabras que anteceden a la selección el profesor Roque Esteban Scarpa nos informa de la gestación de este libro. «Todo comenzó como en mester de juglería, pero los nuevos juglares para los hombres no esperaban este libro. Se habían reunido con humildad y entusiasmo sólo para decir su canto de tantas jornadas hondas como hace la juventud, y para oír con atención religiosa de reencontrar la unión, la otra voz.—*G. P.*

PEDRO LASTRA: *Noticias del extranjero.* Libros del Bicho, Premia Editora, S. A., México, 1979.

La poesía de Pedro Lastra ha sido un continuo y continuado enriquecerse, un enriquecerse y al mismo tiempo un crecerse en ella misma, a la vez que explaya sus fronteras en procura de una más amplia realidad de encuentros. Son ya varios los libros publicados por Lastra, su caminar poético no es reciente ni mucho menos, su obra le ha conferido un lugar propio dentro de la poesía chilena de los últimos veinte años.

Noticias del extranjero es un libro nacido en el exilio, como muchos libros que serán el reflejo de unas situaciones medidas con la dolorosa experiencia del desraizamiento. «*Noticias del extranjero* constituye una secuencia de imágenes incluidas en el impulso de una voz cuyo sentido y perspectiva empieza en el registro de los pormenores cotidianos, en el eco personal de lo que Pedro Lastra llama una experiencia literaria en su contexto; se trata de una experiencia poética que un lector situado en esas dimensiones de la participación que aquí denomino como sentimiento de equidistancia, y que se manifiesta para mí en la lectura o en el recuerdo de poemas (más bien de versos aislados por el movimiento de la memoria) en los que encuentro mi respuesta a la realidad —hablo de la respuesta deseada— no como reflejo y aprendizaje sino como aventura vivida y asumida.» Debo decir que este libro de Lastra, totalmente diferente al planteamiento poético, como hecho transferencial y multiplicador del eco de poemas ajenos, pero enquistados y amalgamados en una búsqueda personal, me ha deparado una personal alegría, pues es uno de los derroteros que me he marcado en mi trabajo poético, lo cual me emparenta a esta última experiencia textual de Pedro Lastra, con la cual me siento hermanado, por una serie de planteamientos comunes encaminados a la procura de una mayor libertad textual en el campo de la experiencia.—*G. P.*

GRISELDA GAMBARO: *Dios no nos quiere contentos.* Editorial Lumen, «Colección Palabra Menor», Barcelona, 1979.

A las obras que a Griselda Gambaro le han otorgado el sitio que en la actualidad ocupa en el panorama de la nueva dramaturgia argentina, con piezas como *El desatino, Los siameses, El campo,* etc., se han venido a sumar sus obras del género narrativo; dos volúmenes de novelas cortas: *Madrigal en ciudad,* 1963, y *El desatino.* Esta última le valió el Premio Emecé, 1965. A estas dos novelas cortas hay que agregar otras novelas largas: *Una felicidad con menos pena,* 1967; *Nada que ver con otra historia,* 1972, y *Ganarse la muerte,* 1976. La labor literaria de Griselda Gambaro, sobrepasando los límites de su país ha adquirido una repercusión internacional que le ha valido que obras suyas se encuentren traducidas y publicadas en inglés, francés, checo, polaco e italiano.

A los títulos antes mencionados viene a incorporarse ahora esta novela, *Dios no nos quiere contentos.* En esta novela la escritora ar-

gentina, con una profunda sabiduría del hecho narrativo, nos va desvelando un mundo cargado de tensiones en el que cada personaje nos es dibujado con nitidez. Tal vez esta forma precisa de retratar el comportamiento de sus personajes le viene dado a Griselda Gambaro por su experiencia como dramaturga, conocimiento que incorpora acertadamente a la narración novelística.

Con un acertado uso del lenguaje la autora de *Dios no nos quiere contentos* nos sugiere el entorno en que viven y se mueven sus personajes, haciéndonos partícipes de las experiencias de estos seres. El mundo de éstos nos llega como una proyección onírica por la cual las experiencias de la infancia son traídas y arquitecturadas en experiencia literaria. La atmósfera que crea Griselda Gambaro en esta novela es una atmósfera cargada de sugerencias. El mundo narrado pasa como ante los ojos de unos niños hechos a las sorpresas de una realidad más real que la palpable.—*G. P.*

FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE: *Paisajes vividos*. Cuadernos de Anade. Antonio Ubago, Editor, Granada, 1979.

No son muchas las ocasiones que tenemos de poder gozar de una sencillez del lenguaje, una sencillez entendida en la verdadera grandeza del término y no en la pobreza que muchas veces suele conllevar. Bermúdez-Cañete en este libro nos entrega esa riqueza de materia que suele encontrarse en los acuarelistas que mejor dominan la técnica de la transparencia.

No deja de ser intencionada nuestra formulación pictórica, ni tampoco antojadiza, al referirnos a este libro de poemas en prosa. Ella nos viene dada por su capacidad evocadora a través de un lenguaje que es desde muchos puntos de vista eminentemente plástico; plástico en el sentido que el lenguaje puede llegar a convertirse en un elemento envolvente y creador de formas, que pueden llegar a convertirse en realidad aprehensible, y diríamos visualizadas, por el poder de la palabra acertada y la imagen precisa. Con estos elementos Federico Bermúdez-Cañete nos va describiendo paisajes, en que la Naturaleza cobra un existir profundo de sensaciones, cargado de resonancias y sugerencias.

Federico Bermúdez-Cañete nació en Madrid en 1941, de padres andaluces. En la actualidad es profesor de Literatura Española en la Universidad de Granada, cargo que ejerce desde 1972. A su labor poética tendríamos que agregar, fuera de la universitaria, la de escritor de artículos de viaje y la de guionista de televisión. Como crítico

ha publicado numerosos trabajos, entre los que podrían mencionarse los escritos sobre Baroja, Machado, Juan Larrea, como también sus ensayos sobre Rilke, Hesse, Hölderlin y otros sobre literatura extranjera.

En un medio en que el género de la poesía en prosa no es en la actualidad uno de los más cultivados, este libro de Bermúdez-Cañete es un volumen que por su valor es digno de ser agradecido.—*G. P.*

MANUEL JURADO LOPEZ: *Elemental liturgia*. Talleres de Poesía Vox. Madrid, 1979.

Elemental liturgia está compuesto por un conjunto de poemas que vienen a aportar una nueva visión a la actual poesía española compuesta por esa generación reciente de poetas que, como decimos en otra parte, cada día están enriqueciendo los nombres y las obras ya existentes. Sólo quien desconozca el actual momento poético español, o no se encuentre plenamente compenetrado de su actual desarrollo podría decir eso que muchas veces hemos escuchado o leído: que la poesía española pasa por un bajón con respecto a otros períodos.

En esta eclosión de incuestionable valor que ahora se perfila dentro de la expresión poética en España, y que más adelante tendrá que ser vista en la realidad de sus aportes, está la voz de Manuel Jurado López, voz que ya se había dejado sentir en sus libros anteriores: *Va madurando el tiempo*, 1976; *Piedra adolescente*, 1978, y este último que viene a confirmarla como una realidad de contornos perfectamente definidos.

Manuel Jurado López nació en Sevilla en 1942, ciudad en la que actualmente ejerce la docencia como profesor de Lengua y Literatura, y pertenece, si hemos de constreñirnos a un aspecto generacional de índole geográfica, a la joven poesía andaluza, indudable enriquecedora del panorama poético español desde siempre. Sobre su poesía, y en una forma especial sobre *Elemental liturgia*, José Antonio Morenos nos dice: «Para una interpretación esquemática, pero fidedigna, de *Elemental liturgia* presuponemos unas líneas o ejes de significación interrelacionantes y de ninguna manera paralelos. Constituirían algo así como actantes que se deslizan a través de los versos y de los poemas en general. De una parte, el sentido de comunidad que el

poeta concede a la palabra (...); por otra parte, infundiendo en esa comunidad creada la sutura real y no epidérmica de un hondo sentido religioso, sin especificación de credos ni doctrinas».—*G. P.*

JOSE ANTONIO ANTON: *La lluvia perseguida.* Cooperativa de Autores Andaluces, Libros del mar, 5. Huelva, 1979.

Estaría bien decir que estamos en un momento en que se está produciendo una eclosión de actitudes y búsquedas, aún no perfectamente conocida en toda su proyección, en la poesía actual española. Una serie de nombres de poetas jóvenes está continuamente engrosando la ya existente poesía actual hasta hace poco tiempo. Es éste un movimiento que se genera con bastante más prisa que en años anteriores, en los cuales los nombres consagrados tardaban en dejar el sitio conquistado para dar paso a poetas, a nombres desconocidos. Hoy podríamos decir que continuamente están apareciendo publicaciones que nos traen no solamente nuevos valores, sino nuevas experiencias poéticas, experiencias en las que se percibe una voluntad de ruptura de los conceptos imperantes hasta el momento.

Es digno de puntualizar que cuando decimos que se están produciendo experiencias con voluntad de ruptura no es que esto signifique un divorcio beligerante con las posturas precedentes en la poesía contemporánea española, sino un enriquecimiento que sin lugar a dudas está contribuyendo a un nuevo perfil en el orden temático, en el cual los baremos expresivos ya no son los mismos, o si en algunos aspectos son los mismos, éstos se hallan transmutados por nuevas influencias y nuevos derroteros. *La lluvia perseguida,* de José Antonio Antón, es una buena muestra de lo que decimos. En este libro ya no encontramos las complacencias con unas formas identificables con la idiosincrasia andalucista, tan en boga en un momento dado de la poesía andaluza. En este libro nos hallamos ante otras influencias que marcan un espíritu más acorde con una violentación del marco puramente telúrico. *La lluvia perseguida* puede ser encuadrada dentro del ámbito de una experiencia poética de amplio contenido. En sus textos —que ya no son deudores del ritmo mágico-popular llevado a su máxima expresión por García Lorca—, José Antonio Antón nos lleva a introducirnos en un clima en el que se encuentra presente, con una visión sensorial personal, el espíritu oriental que se encuentra en las obras traducidas de los maestros japoneses, entre otros textos antiguos, que da a estos textos una nueva capacidad de expresión. Hay

poemas en que por momentos pareciera que estamos leyendo a algún maestro Zen revitalizado por una nueva y enriquecida experiencia poética. Un libro éste que nos abre a la visión de una nueva experiencia expresiva en la poesía española joven.—*G. P.*

ANTONIO RODRIGUEZ JIMENEZ: *Adagio a una noche de arcanos y de fuegos.* Artesa, 41, Burgos, 1979.

En una hermosa edición, dirigida por Antonio L. Bouza, nos llega este conjunto de poemas de Antonio Rodríguez Jiménez, agrupados bajo un título unitario, *Adagio a una noche de arcanos y de fuegos.* Son siete poemas debidos a una voz auténtica de poeta estremecido y atento a la vida, dispuesto a entregarnos sus vivencias y hacernos partícipe de ellas en un lenguaje depurado a la vez que lleno de hondura emocional.

Una nostalgia domina estos poemas de Rodríguez Jiménez, una nostalgia que reconstruye un mundo imaginado donde se respira la cadencia de la poesía oriental:

Proceloso, lejano, grita el Mar,
sus celos, dominantes y sagrados,
se retuercen como lobas heridas.
Desea bañar con su salitre
las mejillas morenas y las ingles
de la hurí que duerme en Medina.

Son muchos los versos, delicados y hermosos versos que se hacen poemas, que podríamos citar de este pequeño libro, de este reducido espacio poético en el cual se aprieta un sentir que se nos hace comunicación y comunión con la poesía.

Hemos mencionado la palabra nostalgia y deseamos aclarar que no la estamos empleando como tradicionalmente se la emplea, es decir, vinculándola a un estatismo emocional que busca encadenarse a experiencias pasadas, muchas veces sin una repercusión real en el presente. Muy contrario es lo que logra Rodríguez Jiménez en su libro; él logra transferir la carga emocional que encontramos en poetas de la antigua Andalucía a una vigencia que logra impactar nuestros sentidos, por la vigencia de la carga poética que existe como constante en toda profunda y vivencial experiencia poética.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, MADRID).*

EN POCAS LINEAS

ALBERTO COUSTE: *Conocer Neruda y su obra.* Dopesa, «Colección Conocer», Barcelona, 1979.

Hacer una síntesis sobre un tema tan recurrido como Pablo Neruda implica para cualquier autor un riesgo, que se multiplica cuando —como en este caso— casi todo ha sido dicho sobre la obra del poeta chileno. En estas condiciones, trazar una introducción implica los peligros de incurrir en inevitables reiteraciones. Sin embargo, Alberto Cousté, poeta, crítico literario, narrador y ensayista, autor entre otros títulos de *La máquina de imaginar, Jarana, Los buscadores de oro,* aceptó el desafío, y el resultado es uno de los mejores volúmenes de esta desigual colección de la editorial Dopesa. Un libro recomendable para todo lector que quiera introducirse en la vida y la obra del autor de *Residencia en la Tierra,* porque excede los límites del puro esquema, para convertirse en un pico de importancia en la vasta bibliografía que pretende esclarecer la obra nerudiana.

En la «Conclusión» que cierra el libro (ejemplo de síntesis y rigor) Cousté anota: «Poeta de la diversidad en la monotonía; de la fidelidad a una concepción de lo poético, desarrollada y asaltada reiteradas veces cambiando de estrategia, el caso de Pablo Neruda no tiene paralelo en nuestro tiempo. Su vocación de cronista necesitó de su portentosa capacidad verbal para no quedar aplastada bajo el peso de cincuenta años de incesante trabajo, de más de medio centenar de libros. Quienes critican esa prodigalidad —continúa— no entienden que ella está no sólo en el punto de partida de su obra, sino que es la razón necesaria y suficiente de su manifestación: como Homero, como Whitman, como Darío, Neruda no podía cantar en voz baja ni interrumpirse para tomar aliento. Cuando una poética —y es el caso de la suya— suma la vigilante atención del cronista al carácter fundacional de la palabra, su transportador está condenado a ser un desorbitado, un fanático, un trabajador infatigable, a todo riesgo de excesos y reiteraciones: cualquier vacilación lo mataría; cualquier olvido bastaría para abolir el desmesurado proyecto de su obra, que no pretende otra cosa que la reproducción del universo». Como contrapartida, Cousté explica: «La mayor debilidad de su obra, la causa de sus caídas en la ingenuidad, la simplificación o el dogmatismo, radica en su certeza del ascenso indetenible del hombre a través de la historia». «Pero también allí hay que ir a buscar la sustentación de su grandeza: no se construye una catedral desde la duda, no se profetiza sin fe, no se

conquista América sin fanatismo.» Y agrega a manera de colofón: «Se comparta o no su visión de la realidad y de la poesía, Neruda realizó la gigantesca tarea de sistematizar a ambas en beneficio del hombre. Su triunfo o su fracaso son nuestros: de la imagen especular que su obra nos devuelve todos somos deudores.»

En solo 130 páginas Cousté sigue al poeta chileno desde su nacimiento en Parral en 1904 hasta su muerte, a sólo diez días del golpe contra el gobierno de Allende, en una clínica de Santiago. Entre esas dos fechas los numerosos acontecimientos de su vida, así como sus libros, han sido correctamente sistematizados y sintetizados. Incluso debe destacarse que los fragmentos elegidos para ejemplificar la poética nerudiana no pueden ser más representativos de las muy diversas vertientes de esa obra monumental.—*H. S.*

JOSE A. ALEMAN, OSCAR BERGASA, FAUSTINO GARCIA MARQUEZ y FERNANDO REDONDO: *Ensayo sobre historia de Canarias.* Tomo I. Ed. Biblioteca Popular Canaria, Taller Ediciones J. B. Las Palmas de Gran Canaria, 1979.

Este volumen (inicial de la historia de las islas) abarca desde su redescubrimiento en el primer tercio del siglo XIV (figuran en el portulano de Angelino Dulcert fechado en 1339) hasta los primeros tiempos posteriores a la conquista.

Canarias —históricamente considerado— fue el primer paso del expansionismo colonialista europeo del siglo XV. Paso obligado de los buques que salían hacia América y puerto de reaprovisionamiento de las flotas que regresaban del nuevo continente, su estratégica posición las convirtió en objetivo bélico. Por ello sus habitantes debieron durante siglos vivir en perpetua zozobra y muchas veces se vieron obligados a cambiar el arado por la espada con que defenderse de ataques tanto de piratas como de otras potencias europeas que intentaban conquistar el archipiélago. Así debieron defenderse, entre otros, de los intentos de Van der Does, Drake, Aráez, Solimán, Morgan y Blake.

En este primer tomo se pasa revista a la colonización del normando Jean de Bethencourt, quien en 1402 comenzó una tarea en la que los intereses comerciales —planeaba explotar de forma permanente y sistemática la orchilla— superaron a la actividad puramente militar de conquista. Asimismo se estudian los posteriores proyectos de colonización (es necesario tener en cuenta que Bethencourt no logró reducir a los habitantes de Gran Canaria, Tenerife y La Palma, tarea que

se iniciaría recién por encargo de los Reyes Católicos en 1478), analizándose el sistema de repartimientos, el del surgimiento de una oligarquía canaria, el auge y decadencia de los cultivos de caña de azúcar y la creciente importancia que por esa época adquiere el cultivo de la vid y la exportación de vinos.

La interpretación económica de los hechos históricos ocurridos en las islas en el período estudiado constituye —sin duda— uno de los mayores aciertos del volumen.—*H. S.*

JORGE ARBELECHE: *Juana de Ibarburu.* Ed. Arca, «Colección Figuras». Montevideo, 1978.

Nacida a fines del siglo XIX, Juana de Ibarburu integra la que Pedro Henríquez Ureña denominó «generación intermedia», que incluye a los escritores uruguayos nacidos entre 1880 y 1896, o sea, a los inmediatamente posteriores al modernismo que integraron —entre otros— nombres como Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira. Mitificada, se convirtió pronto en un monstruo sagrado e intocable. Fue reverenciada como «Juana de América» en una ceremonia efectuada en 1929 bajo el padrinazgo de figuras de la talla intelectual de Alfonso Reyes y Juan Zorrilla de San Martín. Esa aureola creada alrededor de su obra y de su nombre provocaría con los años que las generaciones jóvenes la consideraran con cierto desdén y fueran implacables en sus críticas. Sin embargo —como anotó en su momento Angel Rama— «más allá del mito y del monstruo oficial, entre sus mallas hay sitio para que asome un rostro auténtico y se desgarre el laberinto y se oiga cantar una profunda verdad humana con sobrecogedor acento. Se comprende entonces que el monstruo es un ser vivo que la sociedad oficial no ha podido expropiar enteramente y que no es sólo gracias al oficio que su voz entona con alta afinación, sino por su naturaleza poética».

Jorge Arbeleche estudia la biografía y la obra de la poeta recientemente fallecida, recurre a la variada gama de opiniones que juzgaron la obra de Juana de Ibarburu y sostiene en el balance final que «no supo siempre administrar la trascendencia de su nombre, se dejó rodear por el halago fácil; no supo distinguir la crítica seria de la otra, se dejó atrapar por demasiados homenajes y por círculos artísticos de dudosa calidad..., pero se vio siempre salvada por su prodigiosa intuición poética y la natural belleza y disposición de su voz para el canto armonioso; por su persistencia creadora y la ductilidad permanente; por su mundo y estilo personales e inconfundibles, que

supo edificar a través de su personalidad, cualidad difícil de lograr en el campo del arte». El volumen incluye una microantología con algunos de los picos más altos de la autora estudiada, como *La hora, Rebelde, Vida-garfio, Noche de lluvia, Elegía* y *La pasajera*, por ejemplo.—*H. S.*

JOSE MARIA BALCELLS: *Poemas del destierro* (Antología, siglos XVI-XX). Plaza & Janés, Selecciones de Poesía Española. Barcelona, 1978.

Considerada desde la antigüedad uno de los peores castigos a que puede ser sometido un hombre, la pena del destierro reconoce una larga historia. En ese trayecto, los poetas no pudieron —ni quisieron— que sus respectivas obras creativas fueran ajenas a ese duro fenómeno del exilio y dieron testimonio en sus versos de ese dolor, de esa impotencia y de esa tristeza que provoca el alejamiento.

España ha sido un país que a través de los siglos ha conocido varios exilios de sus hijos, y el hecho se reflejó tanto en los anónimos cancioneros de la Edad Media, como en los más recientes trabajos de aquellos poetas que al terminar la Guerra Civil, en 1939. debieron —a causa de su militancia política— abandonar la patria, dando lugar a esa emigración que León Felipe denominó «La España peregrina».

La selección preparada por Balcells la encabeza el más antiguo de los grandes líricos hispanos exiliados, Garcilaso de la Vega, a quien el emperador Carlos I desterró a una isla del Danubio en 1532. «Empero —como destaca el antólogo en su introducción— el tema del destierro surge en el umbral de la literatura castellana, en el *Poema del Mio Cid*», donde se encuentra el más remoto exilio forzoso.

A Garcilaso lo siguen —en la *Antología*— un centenar de nombres que incluye, entre otros, a Lope de Vega, Francisco de Quevedo, el Conde de Villamediana, Fernando de Valenzuela *(Ay, esposa querida / No me llores muerto / que para mí por pena / no hay dogal, no hay cuchillo / ni veneno)*, el Duque de Rivas, Alberto Lista, Francisco Martínez de la Rosa, José de Espronceda, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pedro Garfias, Rafael Alberti, Emilio Prados, Luis Cernuda, Max Aub, Manuel Andújar, Germán Bleiberg, Francisco Giner de los Ríos, Luis López Anglada, José Angel Valente e Ildefonso Manuel Gil.

El tema, reiterado ahora con el exilio masivo de latinoamericanos provenientes de los países del Cono Sur, mantiene una vigencia permanente, porque el dolor por la transmigración no ha cambiado con el paso de los siglos.—*H. S.*

CECIL ROTH: *Historia de los Marranos*. Ed. Altalena. Madrid, 1979.

Publicado por primera vez en 1932, el libro se ha convertido en un clásico de obligada recurrencia cada vez que se quiere conocer el tema de aquellos judíos que, aterrorizados por la Inquisición, optaron por profesar el cristianismo, sin renunciar a menudo a la práctica clandestina de su anterior credo religioso.

Hasta el 31 de julio de 1492 estuvo reconocido oficialmente en España el judaísmo, tolerado y protegido. A partir de esa fecha muchos judíos optaron por el camino del exilio hacia el norte de Africa, Turquía e Italia y allí siguieron practicando sus ritos y preservando sus rasgos culturales. La *Historia de los Marranos* se concentra —exclusivamente— en aquella masa de judíos españoles, mayor numéricamente, que cruzó la frontera de Portugal y se unió allí a la más reducida población de judíos nativos establecida desde largo tiempo. Sin embargo, al decretarse en 1497 la conversión masiva, trataron de integrarse en la cultura portuguesa. El libro se ocupa luego de aquellos descendientes del grupo que intentó asentarse en Portugal (quizá sólo unos cuantos miles) que entre 1540 y 1800 abandonaron la península para dirigirse a países o colonias europeas donde se toleraban las religiones no cristianas y allí retornaron al judaísmo, fundando comunidades judías sefarditas o uniéndose a las ya establecidas en Liorna, Venecia, Hamburgo, Amsterdam, Londres, Bayona, Burdeos, Recife, Surinam, Curazao, Jamaica, Barbados, Nueva York y Newport.

La readopción de su antigua religión prueba —sin lugar a dudas— que esos judíos convertidos siguieron clandestinamente practicando sus ritos a pesar de la continua amenaza que significaba la Inquisición y el clima de delación que ella propiciaba.

Cecil Roth aporta en este volumen su erudición sobre un tema al que dedicó su vida, ya que no sólo se desempeñó como catedrático de Estudios Judíos de la Universidad de Oxford, sino que agregó a su *Historia de los Marranos,* tal vez su título más notorio, *Historia de los judíos en Inglaterra, Historia de los judíos en Italia, Breve historia del Pueblo judío,* así como numerosísimas monografías sobre la misma problemática.—*H. S.*

JAVIER SOLOGUREN: *Vida continua.* Ed. Cuadernos del Hipocampo, Lima, Perú, 1979.

Nacido en Lima en 1922, Javier Sologuren, dueño de un cuidadoso manejo de la palabra y una sólida estructura poética, puede considerárselo cercano —según anotó Arturo Tamayo Vargas— «a los poetas "puros" españoles, como Jorge Guillén o Pedro Salinas, alejados del color local, y donde las voliciones se resuelven en fórmulas de símbolos». Se inició en la poesía en 1944 con *El morador,* al que siguieron —entre otros— *Detenimientos, Dédalo dormido, Bajo los ojos del amor, Otoño endechas, Estancias* y *La gruta de la sirena.*

En la introducción a esta nueva entrega, Sologuren explica: «Mi poesía se ha ido produciendo en círculos concéntricos, a modo de impulsiones que se explayan del centro cordial a la periferia y, en sentido inverso, se remansan luego.» Y considera que «todo poema resulta ser un acuerdo con sentido de todo aquello que bulle oscura y huidizamente en nuestra vida anímica. Esa revelación que entraña la expresión poética —dice— la he formulado en estos versos: *La tinta en el papel. / El pensamiento / deja su noche*».

Los diez trabajos que integran esta breve antología son los que a juicio de Sologuren representan más claramente su concepción de la poesía, y a través de ellos puede advertirse su seguridad en el manejo de cada vocablo, y su aversión al derroche verbal que lo lleva a una sintética condensación, como cuando escribe en el poema «Kerstin»: *Por el tiempo se alzaban / los árboles y el cielo. / Yo escribía con lápiz, / contigo, con silencio, / palabras como fuentes, / fuentes como misterios / de albas y atardeceres / caídos en el tiempo. / Yo escribía contigo, / contigo y en silencio.*

Poesía intemporal, donde no se da concesión a una sola referencia concreta o circunstancial y que se rescata en una fanática persecución de la palabra desnuda, desligada de cualquier tipo de adornos retóricos.—*H. S.*

MARGARITA JUNCO FAZZOLARI: *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima.* Ed. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1979.

Conocido sólo en muy reducidos círculos de tenaces lectores de poesía, el nombre del cubano José Lezama Lima saltó a la notoriedad con la publicación de su novela *Paradiso,* en 1966. Inmediatamente se derramó sobre ese texto una catarata crítica que aunque no tuvo —como era de esperar— un nivel homogéneo sirvió para multiplicar

los lectores de ese complejo monumento narrativo que es el mundo de José Cemín, protagonista del libro. El descomunal elogio que brindaron Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa contribuyó no poco a esa difusión que traería, como agregado, una revalorización de la anterior obra estrictamente poética de Lezama Lima, iniciada en 1937 con *Muerte de Narciso* y continuada luego con una constante tarea desde la dirección de revistas literarias de la trascendencia continental de *Espuela de plata* y *Orígenes*, a la que Octavio Paz juzgó como la más importante publicación del idioma en su época.

Margarita Junco Fazzolari, compatriota de Lezama Lima, en la actualidad profesora de la Universidad de la ciudad de Nueva York, especializada en la literatura cubana contemporánea, profundiza en los aspectos simbólicos encerrados en *Paradiso*, los inserta en la tradición universal del simbolismo y contribuye a la elucidación de imágenes y acertijos ocultos en el texto. Pero en la medida en que la novela es un producto de toda la actividad poética anterior del autor y cobija aspectos de la biografía de Lezama, también estudia su vida y analiza paso a paso los libros de poemas previos a su labor narrativa. El resultado es el más completo intento de abarcar una obra cuya riqueza crece a medida en que crecen los lectores, como si se tratara de un poema en perpetua ebullición, de una onda de movimiento continuo.—*H. S.*

CARLOS ALBERTO DEBOLE: *Arbol de sombra*. Losada, Buenos Aires, 1979.

Así como su libro anterior *(Mirar por dentro,* 1977) fue íntegramente dedicado al tema del espejo, esta vez el argentino Carlos Alberto Débole reincide en la temática única para hablar ahora de la sombra. «La sombra, su multiplicidad —dice en el prólogo— es el único personaje del libro y su autor se asoma entre sobriedades y metáforas. Aforismos, sentencias, greguerías o simples comentarios, ahúman los poemas que quizá no sean tales», y agrega más adelante: «La sombra nos modifica, nos falsea, nos hace aciago el rostro y tiene su propia y particular manera de reflejarnos, de reinventarnos. Rémora, parásito, sus desplazamientos están en razón inmediata con los míos. Por lo tanto, no es inanimada, tiene vida. Es un fantasma que ha cambiado el color de la sábana.»

Débole parece necesitar cada vez más de la síntesis, como si hubiera hallado la esencia de las palabras. A veces, por ello le basta menos que las sílabas de un haiku para escribir: *Oh, sombra / rostro*

mío sin arrugas, o cuando anota brevemente: *Cada vez que he buscado / reposo en ella / mi sombra se hizo a un lado,* o cuando desliza: *Lo que sonroja a la sombra / es deslumbrarse.* Más adelante conjetura: *La sombra y el espejo me atardecen. / Sólo soy el que soy / en la noche del sueño,* o se pregunta: *¿Mi sombra / mientras duermo sueña? / ¿Y su sueño / repite mis actos del soñar?,* o narra: *Cruzan cinco palomas / sobre mi sombra. / Una queda atrapada. / Oscuro es su aleteo.*

La sombra —como antes los espejos o la muerte— son sólo maneras, matices, que le sirven a Débole más que para elaborar una temática unitaria, para buscarse a sí mismo, en una metafísica persecución de la realidad, de los variados rostros, o disfraces que adopta esa realidad en sus reflejos. Pero en ese camino encuentra los cauces de una poesía peculiar, ajena a los vaivenes de las modas y, al mismo tiempo, reconocible en tanto que personal. Una poesía que se enriquece libro a libro, desde aquel ya lejano *La soledad repleta,* su trabajo inicial de 1951, al que le siguió luego *Canto al Paraná* en 1963, para continuar con una larga lista de obras que le ha permitido alcanzar el sitio destacado que hoy ostenta en la poesía de su país.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A. MADRID-9).*

LECTURA DE REVISTAS

SUBURBIO

Dirigida por Antonio J. González y Horacio Ramos y publicada en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, la revista demuestra cómo aun en condiciones no demasiado aptas para la realización cultural se pueden aprovechar los resquicios permitidos, y, moviéndose en los andariveles que no preocupan a la censura, publicar una revista de calidad.

En su última entrega, correspondiente a octubre de 1979, *Suburbio* incluye en sus páginas un homenaje al poeta Raúl González Tuñón con motivo de haberse cumplido en agosto del año anterior cinco años de su muerte. El recuerdo estructurado sobre la base de opiniones de otros escritores incluye uno de los primeros poemas de Tuñón: «Arbol de navidad», publicado originariamente en la revista *Proa,* mitológico intento ultraísta de comienzos de la década de los veinte que posteriormente no fue recogido en libro.

Le sigue un trabajo crítico de Marcos Britos con motivo de los cincuenta años de la publicación de *El gato escaldado*, de Nicolás Olivari, un poeta que aún no ha logrado la trascendencia que su obra merece.

Un cuento de Antonio J. González, *Los frágiles*, un trabajo sobre Edgar Allan Poe de Ricardo Mariño, notas sobre teatro, poemas de Marcos Britos y del peruano Gustavo Armijos, un breve ensayo de Roberto Leonardo Rivera sobre el tema del barrio, y una nutrida miscelánea.

La revista tiene, además, una cuidada presentación gráfica.

Domicilio de *Suburbio:* Casilla de Correo, 14 . 1872. Sarandí (Provincia de Buenos Aires), Argentina.

* * *

CARIBE

En la presentación de esta segunda entrega, se explica que la revista «tiene como fin la más amplia divulgación de la actividad literaria de la zona del Caribe», y agrega que publica artículos en español dedicados a los países de habla hispana situados en la zona: Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, México, Colombia, Venezuela, así como Centro América. Se destaca asimismo que *Caribe* también cobija artículos sobre literatura chicana.

Dirigida por el profesor de la Universidad de Hawai, Matías Montes Huidobro, en el sumario de este segundo número incluye algunos de los siguientes trabajos: «*La guaracha de Macho Camacho:* intertextualidad y ruptura», de Helen Calaf de Agüera; «Hernández Catá y lo fantástico», de Jorge N. Febles; «*Ritcher 7* y la ficción nicaragüense», de Stefan Baciú; «De los recursos cómicos en el teatro de Sor Juana», de Frank Dauster; «*Don Junípero:* vehículo del costumbrismo en Cuba», de Reinaldo Sánchez; «Valores temáticos y estructurales en *La muerte de Artemio Cruz*», de Ileana Araujo; «Arte y situación de Virgilio Piñera», de Luis F. González Cruz; «La imaginación y la magia en la narrativa cubana», de Raymond D. Souza; «El modernismo en la oratoria de José Martí», de Violeta Montori de Gutiérrez; «Los cabildos afro-cubanos y su tradición cultural», de Julio A. León, y «*El Popol Vuh* y la novela centroamericana contemporánea», de Ramón Luis Acevedo.

En la sección dedicada a la nueva poesía, incluye poemas de Rita Geada y de Juana Rosa Pita.

Dirección de *Caribe:* Departament of European Languages and Literature 1890 East-West Road. University of Hawaii at Manoa. Honolulu, Hawai 96822.

* * *

LA CACHORA

La cachora, denominación mexicana de la lagartija, es la continuación de otra revista, *El petate,* que cambió de nombre: Su director, Antonio J. Cota, explica en la presentación que la cachora es un insectívoro heroico que sobrevive, a pesar de las inclemencias de su ambiente, y que «pretende ser estímulo y voz de aquellos jóvenes escritores que, teniendo obra densa, padecen las intransigencias de las editoriales».

Este número está dedicado íntegramente a la poesía erótica joven y recoge trabajos de Mario A. Mejía *(La pienso descansando entre mis libros / mejor encuadernada que la Biblia / con un forro café / limpio y oloroso / En fin / la muchacha del vestido a cuadros / sabe que la amo / pero a estas alturas del poema / es lo que menos le interesa);* de Eduardo Langagne *(Ella moja los labios en el pan de él, / él bebe de sus labios —agriamente— / el vino. / Pan se llaman los muslos reposados; / vino lo que escurre entre los muslos / como de un manantial inagotable. / Los amantes luego son migajas);* Jorge Bocanegra *(Aquí tu pelo emerge de la noche / y es bandera de mimbre / aquí una vieja cama pide a gritos socorro! / aquí no hay vencedores ni vencidos / ... / y aquí / casi a nueve peldaños de la muerte / tus ojos encuentran a los míos / y no tenemos tiempo siquiera a despertar)* y Arturo Trejo *(Empezaré diciendo que tus senos / son ampliamente revolucionarios / como una bella manifestación popular / y hacen tambalear el statu quo / de mi sistema nervioso / ... / Tus caderas son totalmente subversivas / que detienen el tránsito / y hacen que los peatones observen).*

Dirección de *La cachora:* Chiapas Sur, núm. 2160, Fraccionamiento Perla, La Paz, B.C.S., México.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.° A. MADRID-9).*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria

MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,50
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,50

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.....

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand. F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A RAMON MENENDEZ PIDAL

NUMEROS 238-240 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1969)

COLABORAN

Francisco R. ADRADOS, Manuel ALVAR, Charles V. AUBRUN, Antonio María BADIA MARGARIT, Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, Berthold BEINERT, Francisco CANTERA BURGOS, José CASO GONZALEZ, José CEPEDA ADAN, Franco DIAZ DE CERIO, Antonio DOMINGUEZ ORTIZ, Miguel de FERDINANDY, Manuel FERNANDEZ ALVAREZ, Antonio GRACIA Y BELLIDO, José María LACARRA, Rafael LAPESA, Fernando LAZARO CARRETER, Raimundo LAZO, Pierre LE GENTIL, Jean LEMARTINEL, José LOPEZ DE TORO, Francisco LOPEZ ESTRADA, marqués DE LOZOYA, José Antonio MARAVALL, Antonio MARONGIU, Felipe MATEU Y LLOPIS, Enrique MORENO BAEZ, Ciríaco PEREZ BUSTAMANTE, Matilde POMES, Bernard POTTIER, Juan REGLA, José Manuel RIVAS SACCONI, Felipe RUIZ MARTIN, Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, Luis SUAREZ FERNANDEZ, barón DE TERRATEIG, Antonio TOVAR, Luis URRUTIA, Dalmiro DE LA VALGOMA, José VIDAL y Francisco YNDURAIN

670 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A GALDOS

NUMEROS 250-252 (OCTUBRE-ENERO DE 1971)

COLABORAN

José Manuel ALONSO IBARROLA, Andrés AMOROS, Juan Bautista AVALLE ARCE, Francisco AYALA, Mariano BAQUERO GOYANES, Josette BLANQUAT, Donald W. BIETZNICK, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Rodolfo CARDONA, Joaquín CASALDUERO, Gustavo CORREA, Fernando CHUECA, Albert DEROZIER, Peter EARLE, Willa ELTON, Luciano GARCIA LORENZO, José GARCIA MERCADAL, Gerald GILLESPIE, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Leo HOAR, E. INMAN FOX, Antoni JUTGLAR, Olga KATTAN, José María LOPEZ PIÑERO, Vicente LLORENS, Salvador DE MADARIAGA, Emilio MIRO, André NOUGUE, Walter PATTISON, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Robert RICARD, Ramón RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mario E. RUIZ, Enrique RUIZ FORNELLS, Pierre SALLENAVE, Juan SAMPELAYO, José SCHRAIBMAN, Carlos SECO, Rafael SOTO VERGES, Daniel SANCHEZ DIAZ y Jack WEINER

780 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A LUIS ROSALES

NUMEROS 257-258 (MAYO-JUNIO DE 1971)

COLABORAN

Luis Joaquín ADURIZ, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Dámaso ALONSO, Marcelo ARROITA-JAUREGUI, José Manuel CABALLERO BONALD, Eladio CABAÑERO, Julio CABRALES, María Josefa CANELLADA, José Luis CANO, Santiago CASTELO, Eileen CONNOLY, Rafael CONTE, José CORONEL URTECHO, Pablo Antonio CUADRA, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Ricardo DOMENECH, David ESCOBAR GALINDO, Jaime FERRAN, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Joaquín GIMENEZ-ARNAU, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, Fernando GUTIERREZ, Santiago HERRAIZ, José HIERRO, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, José Antonio MARAVALL, Julián MARIAS, Marina MAYORAL, Emilio MIRO, Rafael MORALES, José MORAÑA, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Pablo NERUDA, Carlos Edmundo de ORY, Rafael PEDROS, Alberto PORLAN, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Alicia María RAFFUCCI, Dionisio RIDRUEJO, José Alberto SANTIAGO, Hernan SIMOND, Rafael SOTO, José María SOUVIRON, Augusto TAMAYO VARGAS, Eduardo TIJERAS, Antonio TOVAR, Luis Felipe VIVANCO y Alonso ZAMORA VICENTE

480 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A BAROJA

NUMEROS 265-267 (JULIO-SEPTIEMBRE DE 1972)

COLABORAN

José ARES MONTES, Charles V. AUBRUN, Mariano BAQUERO GOYANES, Pablo BORAU, Jorge CAMPOS, Rodolfo CARDONA, Julio CARO BAROJA, Joaquín CASALDUERO, José CORRALES EGEA, Peter EARLE, María EMBEITA, Juan Ignacio FERRARAS, José GARCIA MERCADAL, Ildefonso Manuel GIL, Emilio GONZALEZ LOPEZ, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Robert El. LOTT, Antonio MARTINEZ MENCHEN, Emilio MIRO, Carlos Orlando NALLIM, José ORTEGA, Jesús PABON, Luis PANCORBO, Domingo PEREZ MINIK, Jaime PEREZ MONTANER, Manuel PILARES, Alberto PORLAN, Juan Pedro QUIÑONERO, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Fernando QUIÑONES, Fay. R. ROGG, Eamonn RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo SOBEJANO, Federico SOPEÑA, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Luis URRUTIA, José María VAZ DE SOTO, A. M. VAZQUEZ-BIGI y José VILA SELMA

692 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARRÓM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FRANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

NUMEROS 329-330 (NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1977)

COLABORAN

Andrés AMOROS, Manuel ANDUJAR, Mariano BAQUERO GOYANES, Erne BRANDENBERGER, José Luis CANO, Dionisio CAÑAS, Janet W. DIAZ, Manuel DURAN, Ildefonso Manuel GIL, Agnes M. GULLON, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Monique JOLY, Ricardo LANDEIRA, Vicente LLORENS, José Antonio MARAVALL, Thomas MERMALL, Emilio OROZCO DIAZ, Nelson ORRINGER, Galvarino PLAZA, Carolyn RICHMOND, Gonzalo SOBEJANO, Ignacio SOLDEVILLA-DURANTE y Francisco YNDURAIN

282 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A CAMILO JOSE CELA

NUMEROS 337-338 (JULIO-AGOSTO DE 1978)

COLABORAN

Angeles ABRUÑEDO, Charles V. AUBRUN, André BERTHELOT, Vicente CABRERA, Carmen CONDE, José GARCIA NIETO, Jacinto GUEREÑA, Paul ILIE, Robert KISNER, Pedro LAIN ENTRALGO, D. W. McPHEETERS, Juan María MARIN MARTINEZ, Sabas MARTIN, José María MARTINEZ CACHERO, Mario MERLINO, Tomás OGUIZA, Antonio SALVADOR PLANS, Fernando QUIÑONES, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Gonzalo SOBEJANO, Sagrario TORRES, Edmond VANDERCAMMEN y Alejandra VIDAL

332 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo DEL BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos GARCIA OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo DE LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando DE TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo DEL VILLAR y Luis Antonio DE VILLENA

792 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA
Vía de los Poblados, s/n.
Edificio Indubuilding, 4-15
MADRID-33

Teléfonos 763 28 00 / 763 27 66

Buenos Aires, 16
BARCELONA-29

Teléfono 230 47 40

JOSE C. NIETO

Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia.

JOHN RAWLS

Teoría de la Justicia.

LEOPOLDO ZEA

Filosofía de la historia americana.

J. ALDEN MASON

Las antiguas culturas del Perú.

OSWALDO GONÇALVES DE LIMA

El maguey y el pulque en los códices mexicanos.

ROMAN PIÑA CHAN

Quetzalcoátl. Serpiente emplumada.

ANTONELLO GERBI

La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Fernández de Oviedo.

WILHELM DILTHEY

Hegel y el idealismo.
Psicología y teoría del conocimiento.
Vida y poesía.
Literatura y fantasía.
El mundo histórico.

GASTON GARCIA CANTU

Utopías mexicanas.

Casa matriz: Avda. de la Universidad, 975. México 12, D. F.

Sucursales: ARGENTINA: Suipacha, 617. Buenos Aires.
COLOMBIA: Avda. Jiménez, 8-39. Bogotá.
CHILE: Tarapacá, 1224. Santiago de Chile.
PERU: Berlín, 238 - Miraflores. Lima.
VENEZUELA: Edificio Polar, bajo. Plaza de Venezuela. Caracas.

EDICIONES ALFAGUARA, S. A.

Avenida de América, 37 - MADRID-2

Teléfonos 416 09 00 y 416 08 60

LITERATURA

GÜNTER GRASS: *El gato y el ratón.* Traducción, Carlos Gerhard.

HENRY MILLER: *El mundo del sexo* y *Max y los fagocitos blancos.* Traducción, Carlos Bauer y Julián Marcos.

PATRICK MODIANO: *La ronda de noche.* Traducción, Carlos R. Dampierre.

VICENTE MOLINA FOIX: *La comunión de los atletas.*

JUAN GARCIA HORTELANO: *Los vaqueros en el pozo.*

ANTONIO DI BENEDETTO: *Zama.*

ISAAC MONTERO: *Arte real.*

JULIO CORTAZAR: *Un tal Lucas.*

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: *Ojos de perro azul.*

— *La hojarasca.*

— *El coronel no tiene quien le escriba.*

CLASICOS

ROUSSEAU: *Escritos de combate.* Traducción y notas, Salustiano Masó. Introducción, Georges Benrekassa.

DIDEROT: *Novelas.* Traducción y notas, Félix de Azúa. Prólogo, Pierre Chartier.

INFANTIL/JUVENIL

JAN PROCHÁZKA: *Viva la república.*

JAVIER DEL AMO: *La nueva ciudad.* Ilustraciones, Fuencisla del Amo.

ARNOLD LOBEL: *Sapo y Sepo son amigos.*

MARIO LODI: *Cipí.* Ilustraciones, María Victoria Escrivá.

MINARIK: *Osito.* Ilustraciones, Maurice Sendak.

ERICH KÄSTNER: *El 35 de mayo.* Ilustraciones, Lemke & Trier.

Cuentos de Perrault. Edición cuatrilingüe castellano-catalán-gallego-vasco, conmemorativa del Año del Niño.

SEMPÉ & GOSCINNY. *Los recreos del pequeño Nicolás.*

JEAN DE BRUNHOFF: *Los viajes de Babar.*

REINER ZIMNIK: *El oso y la moto.*

Calle Provenza, 219. Barcelona-8

NOVEDADES MAS RECIENTES

SEIX BARRAL

RAFAEL ALBERTI

1. **Sobre los ángeles. Sermones y moradas. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Con los zapatos puestos tengo que morir.**

2. **El poeta en la calle. De un momento a otro. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia.**

3. **Entre el clavel y la espada.**

   Para conocer mejor a uno de los grandes poetas del renacimiento literario español de este siglo.

   Cada volumen, ilustrado con un dibujo inédito de Antoni Tapies.

   Seguirán doce volúmenes más.

LEONARD BLOOMFIELD

El llenguatge

Un dels pocs manuals respectables d'iniciació a la lingüística. Trad. de Gabriel Ferrater. Biblioteca Víctor Seix.

ERNESTO SABATO

El túnel

Alucinante novela psicológica.

ERNESTO SABATO

Sobre héroes y tumbas

Un universo circular, un personaje ilimitado, un ritmo subterráneo.

OSCAR WILDE

Epístola: In carcere et vinculis «De profundis».

Texto *completo* de una obra capital de O. Wilde.

IRIS M. ZAVALA

Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII

Estudio de un panorama social y cultural sobre el que se perfilan las grandes figuras del siglo XVIII español.

PROXIMAMENTE

JOSE OLIVIO JIMENEZ: *Borges en la serena plenitud de su poesía: Notas sobre «El oro de los tigres» (1972).*

ALEJANDRO NICOTRA: *La casa y otros poemas.*

JEAN THIERCELIN: *Diario de Edipo.*

ANTONIO PAGES LARRAYA: *El «Martín Fierro» a los cien años.*

BERNARDO SUBERCASEAUX: *«Tirano Banderas» en la narrativa hispanoamericana.*

RICARDO CAMPA: *La idea del poder en la literatura latinoamericana.*

TOMAS SEGOVIA: *Machado desde la otra orilla.*

FERMIN CHAVEZ: *Martín Fierro: sus contenidos ideológicos y políticos.*

MARIA VICENTA PASTOR IBAÑEZ: *La pintura de Eusebio Sempere.*

ALFREDO R. LOPEZ VAZQUEZ: *Lo sagrado frente a lo político: el incesto y atributos de la justicia.*

PRECIO DEL NUMERO

150 PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO